

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**



**RETRATOS DE UN RETRATISTA: ESTUDIO DE LAS BIOGRAFÍAS Y LA  
CORRESPONDENCIA DE CARLOS BACA-FLOR**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADA EN  
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA  
HISPÁNICA**

**AUTORA:**

**CLAUDIA STEPHANY GOMEZ GOICOCHEA**

**ASESORA:**

**ANA MARÍA FRANCESCA DENEGRI ÁLVAREZ-CALDERÓN**

**Lima, febrero, 2020**

## Agradecimientos

Dediqué dos años de mi vida a la presente investigación, casi a tiempo completo, así que los procesos de escritura se sincronizaron con mis procesos personales. En este aprendizaje, me acompañaron las siguientes personas a las que quiero agradecer:

A mi abuelita Nelly, a quien debo desde mis primeras letras hasta las últimas. Con sus 94 años, ella es para mí la efigie de la memoria.

A mi madre Evelyn, por transmitirme su fortaleza y su apoyo incansable para lograr mis sueños, hasta los que parecen irrealizables.

A mi asesora Francesca, por confiar en mi trabajo desde el primer instante. Por su valiosa mirada y su paciencia en todo este tiempo.

A los encargados del área de Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la PUCP, por su amabilidad y su disponibilidad cada vez que consulté los archivos de Carlos Baca-Flor. A los especialistas detrás del libro *Carlos Baca-Flor: El último académico*, publicado por el Museo de Arte de Lima, por haber reconstruido con precisión las huellas del pintor. Sin dicha investigación, mi tesis no existiría.

A Fabiana Caballero y Alejandra Cáceres, por su hermosa compañía en largas horas de trabajo. A las personas que me recibieron en su hogar, con mucho amor, para poder escribir. A quienes se interesaron genuinamente por el fascinante relato del artista. A los cafés que se convirtieron en mi despacho.

A las personas amadas que encontré al inicio y al final de esta travesía en nombre de Baca-Flor.

Al mismo Baca-Flor, por la oportunidad de conectar con su historia personal y su maravilloso arte. Su figura me permitió unir mis dos pasiones: la pintura y la literatura.

## Resumen

La presente investigación consiste en un estudio crítico de las biografías póstumas de Carlos Baca-Flor, escritas por Alberto Jochamowitz, Emilio Delboy y Ferrán Canyameres, con el fin de deconstruir los “retratos literarios” del artista frente a los “autorretratos literarios” en su correspondencia personal con Scipión Llona y Luisa Gastañeta. En el primer capítulo, realizo un análisis representacional de los artículos dedicados a Baca-Flor en la prensa peruana (1887-1890), a partir de su retorno al país tras la Guerra del Pacífico. Desde su primera aparición en diarios, el artista es caracterizado como un héroe nacional y un genio romántico encargado de conquistar los laureles civilizatorios de la cultura.

En el segundo capítulo, encuentro que las primeras biografías combinaron los modelos literarios de la tradición peruana y europea para la creación de una narrativa. El sujeto biografiado fue construido como un personaje literario que se debate entre una sensibilidad romántica y la racionalidad de un científico “positivista”. Las versiones contradictorias sobre la personalidad y la vida se intensifican ante los silencios biográficos, la evidencia de las cartas y la aparición de una última biografía en la que se replantean aspectos cruciales en la identidad del artista.

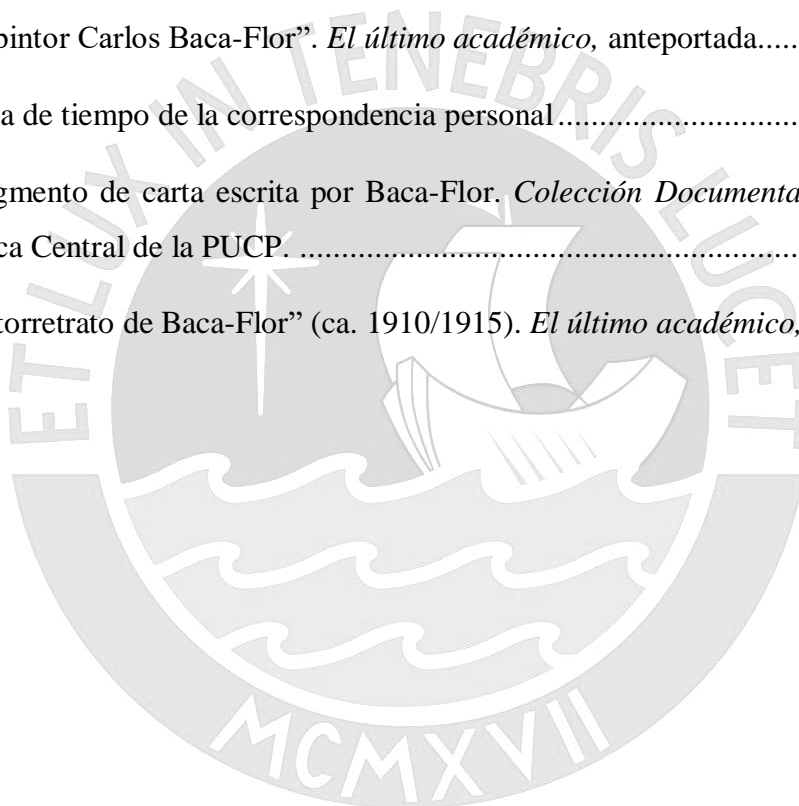
Para el tercer capítulo, propongo estudiar la correspondencia como un relato digresivo en primera persona, dirigido a destinatarios específicos. La narrativa fragmentaria da lugar a la creación de “autorretratos literarios” del artista, determinados por el “pacto epistolar”, los silencios epistolares, las tachaduras, el uso de estrategias literarias y el desdoblamiento especular. Gracias a las cartas, es posible dar una vuelta de tuerca al discurso de las biografías, ya que explicita los reclamos del “héroe nacional” hacia el gobierno peruano.

## Índice

Índice de figuras .....	2
Introducción.....	3
1. La configuración de un campo de espejos: el universo representacional de Carlos Baca-Flor .....	19
1.1. Hacia una genealogía de textos sobre Baca-Flor y la formación de una tradición discursiva: los artículos periodísticos y la correspondencia personal.....	25
1.1.1 Las primeras representaciones del pintor en la prensa (1887-1891).....	27
1.1.2 Tradiciones discursivas en la correspondencia con Scipión Llona y Luisa Gastañeta (1890-1914).....	35
2. Estudio crítico de las biografías póstumas de Carlos Baca-Flor: Jochamowitz (1941), Delboy (1941) y Canyameres (1980) .....	44
2.1 Las biografías peruanas .....	46
2.1.1. La creación de los retratos literarios.....	53
2.1.2. Los silencios biográficos frente a los silencios epistolares.....	74
2.2 La última biografía .....	80
2.3 La construcción de la leyenda del artista: una tipología de las biografías.....	89
3. Estudio crítico de la correspondencia personal de Baca-Flor (1890-1914) .....	97
3.1. La creación de los autorretratos literarios .....	104
3.1.1. Estudio de casos específicos: el desdoblamiento especular y la creación de dobles en los autorretratos literarios.....	113
3.2 Los silencios epistolares, la autoría intervenida y las cartas perdidas .....	123
4. Conclusiones.....	130
5. Bibliografía.....	135

## Índice de figuras

Figura 1. “El pintor Carlos Baca-Flor en su taller de Neuilly”. <i>El último académico</i> , pp. 242 .....	21
Figura 2. “El pintor Carlos Baca-Flor (niño)”. <i>El último académico</i> , pp. 212.....	57
Figura 3. “Baca-Flor con la familia del presidente Cáceres”. <i>Colección Documental Carlos Baca-Flor</i> . Biblioteca Central de la PUCP .....	58
Figura 4. “El pintor Carlos Baca-Flor”. <i>El último académico</i> , pp. 296.....	63
Figura 5. “El pintor Carlos Baca-Flor”. <i>El último académico</i> , anteportada.....	65
Figura 6. Línea de tiempo de la correspondencia personal .....	106
Figura 7. Fragmento de carta escrita por Baca-Flor. <i>Colección Documental Carlos Baca-Flor</i> . Biblioteca Central de la PUCP. ....	123
Figura 8. “Autorretrato de Baca-Flor” (ca. 1910/1915). <i>El último académico</i> , pp.231.....	125



## INTRODUCCIÓN

Carlos Baca-Flor Falcón (1869-1941) fue uno de los grandes pintores académicos peruanos cuyo éxito resonó internacionalmente hasta consagrarlo como un artista de renombre. En su madurez, se convirtió en el retratista predilecto de la élite en Nueva York y París, e incluso fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de Francia en 1926. Hijo de madre peruana y padre boliviano, nació en Islay (Arequipa), pero creció y fue educado en Santiago de Chile. Hacia 1882, ingresó a la Academia de Bellas Artes de Santiago en la sección de pintura y destacó a lo largo de su formación, especialmente por ocupar el primer lugar durante tres años consecutivos. Así, hacia 1887, recibió las tres medallas de oro y se hizo acreedor al premio Roma, que consistía en un pensionado ofrecido por el gobierno chileno a sus ciudadanos para financiar los estudios en dicha capital<sup>1</sup>.

El joven pintor rechazó la oferta chilena con tal de reafirmar su nacionalidad peruana, apenas cuatro años después de haber finalizado la Guerra del Pacífico<sup>2</sup> (1879-1883), de manera que su carrera artística y su identidad experimentaron un giro jamás esperado. Ante la disyuntiva, siguió los consejos de sus maestros en la Academia y se presentó a la Legación peruana para la revisión de su caso, según indica una carta de recomendación escrita por Carlos M. Elías, Ministro Plenipotenciario del Perú en Chile (*El último* 246-247). A través de la misiva, “se informó al Gobierno peruano y al General Cáceres, entonces presidente de la República”, quien ordenó el regreso de Baca-Flor al Perú “con la mira de enviarlo a Roma en compensación del premio al que por patriotismo había renunciado” (Jochamowitz 9). El entusiasmo que generó la historia de Baca-Flor en el público peruano, se manifestó en diversas notas de prensa y en una recepción favorable: “la sociedad de Lima recibió al joven

---

<sup>1</sup>Carmen Hernández, en su estudio sobre la construcción de un arte nacional chileno durante el siglo XIX, resalta el “deseo de incorporar los modelos hegemónicos europeos como signo de modernidad” (266), con la creación de espacios expositivos como salones, ferias internacionales y museos. Esta política fue implementada desde la segunda década del siglo, de modo tal que hacia 1887 se creó una “Comisión de Bellas Artes, concebida como el órgano estatal encargado de estimular la producción de arte, incluyendo la asignación de becas y fondos de pensión” (Hernández 274). En ese contexto, Baca-Flor se hizo acreedor del premio que le permitiría continuar con la tradición de sus maestros, Giovanni Mochi y Cosme San Martín, cuya formación en Europa resultaba prestigiosa e importante para el proyecto nacional chileno.

<sup>2</sup> En palabras de Wilfredo Kapsoli, “fue una guerra motivada estrictamente por razones de control de recursos naturales, y en esencia control del salitre”, que profundizó “una crisis económica y social que ya venía manifestándose anteriormente” en el Perú (333-334).

con los brazos abiertos. Se le franquearon todas las puertas, hasta las del Palacio de Gobierno”<sup>3</sup> (Delboy 11).

Desde aquel instante surgió la posibilidad de realizar el ansiado viaje a Europa para convertirse en una promesa de la pintura peruana, pero esto solo llegó a formalizarse en 1889, tras la aprobación de un pensionado por el Congreso (*El último* 216-217). El año siguiente, Baca-Flor llegó a Roma para destacar en el Regio Instituto di Belle Arti; y tiempo después, hacia 1893, en la Academia Julian en París. Su juventud estuvo dedicada a una práctica constante y un profundo estudio del natural, cuyo resultado fue un conjunto de exquisitas obras pictóricas y escultóricas en las que se manejan diferentes registros, con maestría técnica y refinada sensibilidad. El amor hacia los maestros del Renacimiento italiano, el dominio de una técnica realista, en ocasiones con guiños al impresionismo y hasta una “deuda con respecto a la mirada fotográfica”, demuestran su capacidad para “conciliar la gran tradición pictórica europea con un realismo burgués inequívocamente contemporáneo” (Wuffarden 34). Sin embargo, a causa de las cuitas económicas, Baca-Flor recorrió un arduo y desesperante camino de casi diecinueve años en Europa antes de convertirse en un pintor millonario y reconocido.

A pesar de los múltiples esfuerzos –tanto de amantes como detractores– por conservar una memoria de Baca-Flor, con el paso del tiempo es posible notar un paulatino olvido de uno de los artistas plásticos más emblemáticos del Perú. Esta situación desconcertó a los intelectuales de su tiempo en Lima<sup>4</sup> y, hoy en día, este desconcierto no ha perdido vigencia. Es más, hasta se podría afirmar que el olvido del pintor se ha agudizado en la memoria colectiva, sobre todo en las nuevas generaciones. Personalmente, cuando descubrí su obra pictórica, quise conocer al encargado de crear imágenes tan realistas como evocadoras. En medio de la búsqueda, encontré que los primeros estudios críticos sobre su obra aparecieron en el siglo XXI, pues hasta entonces, las principales fuentes de conocimiento a las cuales remitirse eran las tres biografías póstumas: *Baca-Flor, hombre singular: su vida, su carácter*,

---

<sup>3</sup>Alberto Jochamowitz, Emilio Delboy y Ferrán Canyameres son los tres biógrafos de Baca-Flor. El segundo capítulo de la presente tesis está dedicado a un estudio crítico de sus textos.

<sup>4</sup>De esa forma comienza el proemio a la primera biografía escrita sobre el pintor: “Pocos son relativamente los que conocen algo de Baca-Flor, no solo porque pasó casi toda su existencia fuera de su país, sino porque él hizo cuanto pudo para que no se hablara de él” (Jochamowitz XV).

*su arte* (1941) de Alberto Jochamowitz, *Carlos Baca-Flor: dos crónicas y una charla* (1941) de Emilio Delboy y *Carlos Baca-Flor* (1980) de Ferrán Canyameres.

Los fascinantes relatos biográficos proponen construir una memoria del artista según criterios históricos, descripciones psicológicas y el aprecio estético de su obra, con el fin de conocerlo tanto en la esfera pública como privada. Si bien el estilo de los autores es diferente, existen valores comunes en la caracterización del sujeto biografiado, como su ferviente patriotismo, su pasión por el arte y su amistad sincera. No obstante, resulta sorprendente encontrar una serie de contradicciones y especulaciones al interior de cada texto, además de ciertas versiones diferentes al contrastar las biografías entre sí. No existe un acuerdo respecto a la fecha de nacimiento, la infancia, la premiación en Chile y algunos rasgos del carácter de Baca-Flor, entre una larga lista. El escenario descrito contribuye a crear una atmósfera de intriga para el investigador y el lector de ahora, en tanto se enfrenta a una personalidad discordante que varía según las anécdotas relatadas con sucesos incompatibles o silencios.

En líneas generales, las leyendas sobre Baca-Flor nos remiten más a un personaje literario —a medio camino entre el héroe romántico y el hombre positivista—, que a un sujeto con una historia personal que no necesariamente encaja en los modelos convencionales de familia, producción del capital y estilo de vida burgueses, postulados con énfasis en las biografías de 1941. De ahí que existen interrogantes sobre la soltería de Baca-Flor, la ausencia de alguna relación íntima con una mujer, la falta de descendencia y, más allá de su talento como pintor, cómo es que súbitamente llegó a convertirse en alguien tan adinerado. Asimismo, las descripciones contradictorias intensifican el halo de misterio que envuelve al sujeto biografiado. Para Jochamowitz, Baca-Flor “al expresar sus sentimientos nunca recurrió a la afectación ni al recelo” (65) y, aun así, era capaz de tener “esos arranques instantáneos, tan propios de él”, como cuando “arrojó paleta y pinceles sobre la tela a medio hacer” por ser interrumpido en una sesión de retrato a John Pierpont Morgan (43). Delboy, por su lado, indica que el artista podía ser huraño, hermético y, a la vez, sumamente afectuoso y patriota:

En la colonia peruana de Nueva York el pintor era desconocido o no disfrutaba de mayor afecto. Como siempre, se medía lo que se creía su indiferencia por el Perú, por su rara aunque explicable resistencia a todo contacto exterior. (33)



Páginas más adelante, narra una anécdota que tuvo lugar en la misma ciudad y que cambia por completo su testimonio anterior. En 1932, se organizó un convite en casa de un cónsul peruano para celebrar el 28 de julio, en el cual “Baca-Flor, presa de viva emoción, pronunció unas palabras evocando al Perú. Luego, abrazó a todos.” (Delboy 59). Las discrepancias, la tensión en los vínculos del pintor con sus compatriotas y la predilección por el tópico de la patria son evidentes en las biografías peruanas. Cabe preguntar, entonces, ¿a qué obedecen tales caracterizaciones contradictorias?

Existen numerosos ejemplos sobre inconsistencias en la construcción de la identidad y la historia del sujeto biografiado. Incluso múltiples detalles desconocidos por los primeros biógrafos sobre la vida privada y los viajes de Baca-Flor, son develados años más tarde por un autor catalán (1980), que escribió con la colaboración de Marie-Louise Faivre y Olimpia Arias, ambas discípulas y herederas del artista. La heterogeneidad de los discursos es todavía más compleja si consideramos que Canyameres no solo añade información inédita, sino que utiliza fragmentos de las biografías anteriores para producir su propio texto<sup>5</sup> y en ocasiones las refuta explícitamente: “con ello queda sin fundamento la afirmación de Jochamowitz en el sentido de que la familia Baca-Flor tuvo que abandonar Islay en 1871” (29). De acuerdo a esta versión, completamente opuesta a las primeras, Baca-Flor no vivió sus primeros años en el puerto peruano, sino que llegó a Chile al mes de haber nacido (Canyameres 29). La réplica no es inocua, se contrapone al origen y la infancia descritas en las biografías peruanas para fundamentar el arraigo nacional de Baca-Flor y el motivo de su retorno, después de toda una vida en Chile<sup>6</sup>. La carencia de documentación precisa sobre dicha época es advertida por los tres autores, de modo que las diferentes posturas atienden a la interpretación personal.

Gracias a la última biografía, se puede matizar la información y clarificar las lagunas de los textos anteriores, aunque en el caso de las versiones contradictorias, solo incrementa las tensiones en la unidad del “personaje” recreado. Esto nos invita a cuestionar los límites

---

<sup>5</sup> En el segundo capítulo de la presente tesis señalaré algunos ejemplos en los que existe copia literal o paráfrasis de los textos de Jochamowitz y Delboy. Los casos son numerosos, pero, sobre todo, conciernen a las anécdotas y la información provista sobre los vínculos de Baca-Flor con el Perú. Confrontar Canyameres (43-52), con Jochamowitz (9-14, 72-73) y Delboy (63-64).

<sup>6</sup> Según Jochamowitz, “aunque no vivió entre nosotros, sino los cinco primeros años de su niñez y luego tres años, del 1887 al 1890, conservó siempre muy vivo el interés por todo lo que se relacionaba con su tierra” (3). En este texto, se sugiere que la familia partió a Chile únicamente debido a que cerraron el puerto de Islay en 1871 y no por decisión propia (4).

entre verdad y ficción en la representación de Baca-Flor y en el relato de su historia personal. ¿Cómo las versiones discrepantes y el uso de tópicos literarios<sup>7</sup> configuran la imagen pública del artista? Especialmente si consideramos que los discursos<sup>8</sup> son “prácticas que forman sistemáticamente los objetos sobre los que hablan” y estructuran diferentes áreas de conocimiento (Foucault, *Arqueología* 81). En ese sentido, “los discursos no solo reflejan o representan entidades sociales y relaciones, estos las construyen o constituyen”, y hasta “posicionan a la gente en diferentes formas como sujetos sociales” (Fairclough 3-4).

En las biografías se busca conmemorar a Baca-Flor como uno de los artistas más importantes de su tiempo, por lo tanto, es necesario estudiar los atributos seleccionados para construir su identidad. ¿Qué mandatos culturales, personales o colectivos siguieron los biógrafos para elaborar sus textos? Es preciso responder a las interrogantes mediante un análisis discursivo, en el cual resulta apropiado el uso del término “construcción” por las siguientes razones:

En primer lugar, guía al analista hasta el lugar en que el discurso se fabrica a partir de recursos lingüísticos preexistentes con características propias. En segundo lugar, nos recuerda que entre los muchos recursos lingüísticos disponibles, algunos se utilizarán y otros no. En tercer lugar, la noción de construcción enfatiza, una vez más, que el discurso está orientado hacia la acción: tiene consecuencias prácticas. En un sentido profundo, por cuanto, se puede decir que el discurso “construye” nuestra realidad vivida (Potter y Wetherell 3).

El primer punto involucra estudiar cómo se formó una tradición de conocimiento sobre Baca-Flor y en qué contexto cultural se produjeron las biografías. En seguida, se ha de identificar la tradición literaria a la que se remitieron los autores y las estrategias discursivas que utilizaron para representar al artista, con una selección de elementos comunes, discrepancias u omisiones. Estos discursos modelaron su identidad y repercutieron en el posicionamiento del sujeto en una red cultural, en tanto determinaron cómo debía pasar su nombre a la *Historia* antes de que se desvanecieran o desvirtuaran los recuerdos en la

---

<sup>7</sup>Los tópicos literarios utilizados para representar a Baca-Flor serán estudiados en el segundo capítulo. Generalmente, se utilizan imágenes del héroe épico y romántico, el *homo viator*, *fortuna mutabile*, entre otros.

<sup>8</sup> En *Arqueología del saber*, Michel Foucault indica que “el discurso no es una delgada superficie de contacto o de enfrentamiento entre una realidad y una lengua”, pues a partir de este “se desprende un conjunto de reglas adecuadas a la práctica discursiva” (80). Entonces, “estas reglas definen no la existencia muda de una realidad, no el uso canónico de un vocabulario, sino el *régimen de los objetos*” (81).

“memoria colectiva”. Maurice Halbwachs distingue ambas categorías: la historia es una sola y consiste en “la recopilación de los hechos que han ocupado la mayor parte de la memoria de los hombres”<sup>9</sup> (80). En cambio, la segunda “es una corriente de pensamiento continuo que del pasado solo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene”, por lo cual “existen varias memorias colectivas” (Halbwachs 81,83).

Tras el fallecimiento de Baca-Flor en 1941, los biógrafos peruanos decidieron recopilar los testimonios de amigos y conocidos para recordarlo con fidelidad frente a una serie de “rumores” que circulaban en torno a él<sup>10</sup>. Las especulaciones relacionadas a su fortuna y su desvinculamiento con la patria no son tratadas directamente, sino con rodeos, preguntas retóricas o contenido anecdótico que pretende demostrar el nacionalismo y la propia excentricidad del pintor. Por más que buscan emular al individuo con una personalidad energética y “singular”, los discursos fijados en las biografías se alejan de una “memoria viva” para convertirse en una narrativa donde priman ciertos presupuestos ideológicos y tradiciones culturales sobre cómo *deben* ser los representantes de la nación durante el siglo XX peruano.

Debido a la particularidad de los textos señalados, considero oportuno cotejar la *memoria oficial* construida en las biografías con una memoria individual de Baca-Flor. Entre los pocos testimonios escritos que ha dejado el artista, se encuentra la correspondencia (1890-1914) reunida e inédita en la Colección Especial de la Biblioteca Central de la PUCP. El corpus es de extensión considerable, cuenta con cincuenta y un cartas –casi todas en óptimo estado de conservación–, de las cuales únicamente dos corresponden a autores diferentes: Hortensia Cáceres y Scipión Llona<sup>11</sup>. El resto de misivas son del puño y letra de Baca-Flor, quien relata de forma digresiva un período crucial de su vida a Scipión Llona y Luisa

<sup>9</sup> “Pero los acontecimientos pasados, leídos en los libros...son elegidos, acercados y clasificados” (Halbwachs 80).

<sup>10</sup> Jochamowitz relata que no cesó de “recoger impresiones, informaciones y apreciaciones de tan interesante como atrayente personalidad... Fue entonces nuestra intención escribir un artículo, pero se agolparon tantos recuerdos.....y como llegaron a nuestros oídos las especies más absurdas, reveladores de la ignorancia en que se estaba de lo que y lo que hizo Baca-Flor, nos pusimos a la obra sin demora” (XVII). El biógrafo escribe en plural porque se refiere a los conocidos del pintor que dieron su testimonio. El fragmento revela que circularon una serie de recuerdos, noticias y chismes sobre el artista en Lima hasta mediados del siglo XX, situación que motivó la elaboración de una memoria “oficial” como la biografía.

<sup>11</sup> Baca-Flor envió doce cartas a Luisa Gastañeta. A Scipión Llona, treinta y cuatro. Entre otros destinatarios, escribió una carta para Alcides Llona (hermano de Scipión), otra para un amigo apellidado Pacheco y una carta de agradecimiento al expresidente Manuel Candamo. Junto a las cartas escritas por Scipión Llona y Hortensia Cáceres, dirigidas al artista, se cuenta con cincuenta y un cartas en la Colección Especial Carlos Baca-Flor de la Biblioteca Central de la PUCP.

Gastañeta, sus mejores amigos peruanos. Por tanto, contrastar los discursos del género biográfico y del género epistolar permitirá estudiar la representación del artista frente a su autorrepresentación.

Además, a partir del análisis discursivo de la correspondencia, es posible identificar “las prácticas de lectura y escritura” finiseculares, así como “los múltiples usos de la escritura personal” (Lyons 167). El buen estado de conservación de las cartas permite observar un formato muy variado en cuanto a la calidad del papel, la tinta, el tamaño de la letra y el número de páginas. En ese sentido, Baca-Flor no es un corresponsal que mantiene un estilo uniforme en la materialidad de la carta como parte de su sello personal, sino en el léxico y en la caligrafía, según lo planeado o circunstancial que fue el momento de la escritura. El artista hace poco uso de la puntuación y, de acuerdo a los usos ortográficos de la época, suele alternar entre las grafías “y” – “i” (ej. “estoi”, “rei”), o “s” – “x” (“espresion”, “estraño”, “espansion”). Para efectos de esta tesis, transcribiré las cartas teniendo en cuenta los usos actuales y corregiré los recurrentes errores ortográficos del pintor, comentados también en las biografías peruanas.

Los criterios señalados anteriormente sobre el análisis representacional de las biografías, son perfectamente aplicables a las cartas del pintor, quien construye un discurso sobre sí mismo y su experiencia de vida para destinatarios específicos. En vista de que los diecinueve años que vivió en Europa antes de convertirse en un pintor millonario fueron, como él describe, “años de lucha constante y paciente estudio”<sup>12</sup>, gran parte de las cartas consiste en un relato de sus “estados de tristeza”, causados por la soledad y la incertidumbre ante el futuro de su carrera. Entonces, su discurso tiene efectos prácticos que van más allá de la mera comunicación: Baca-Flor construye su identidad en el diálogo privado de la carta, con la selección de tópicos y estrategias literarias que puede utilizar según el corresponsal, en un tono confesional, espontáneo e íntimo. Cabe aclarar que, a pesar del gran contenido autobiográfico que caracteriza a la correspondencia de Baca-Flor, este corpus pertenece estrictamente al género epistolar. La unidad formal de la carta no restringe en absoluto los

---

<sup>12</sup>Carta a Scipión Llona. París, 19 de noviembre de 1903.

temas de conversación, sino que por el contrario, se configura como un espacio flexible que permite combinar distintos registros y tipos de discursos en un modelo literario definido<sup>13</sup>.

El estudio de la correspondencia permite trazar una historia de transmisión de textos, puesto que esta fue concedida por los destinatarios originales a Jochamowitz y Delboy en 1941. Resulta interesante estudiarlas si consideramos que hasta hace diez años, las cartas no se encontraban a disposición de los investigadores y solo era posible conocerlas por medio de las biografías. Por lo tanto, resultará pertinente recurrir a la fuente original, invitar al lector a “ejercer su espíritu crítico” y cuestionar la “ilusión de fidelidad” con la que fue transcrito el testimonio (*Memoria Lejeune* 42) por los primeros biógrafos. Ambos utilizaron el material como fuente primaria y como evidencia biográfica de los años en los cuales el pintor fue un estudiante en Europa, de suerte que transcribieron y narrativizaron el contenido de las cartas dentro de sus textos, con una tendencia a seleccionar los fragmentos más emotivos.

Respecto al último punto, ¿cómo un “relato del yo” en la correspondencia –producido desde y para la intimidad– sirvió como base para construir imágenes de Baca-Flor en las biografías? El resultado fue la creación de textos centrados en la vida privada, en los estados anímicos del artista y su sufrimiento en los años anteriores al éxito económico. Pero también, en las biografías peruanas se evaden ciertos temas polémicos que sí son centrales en las cartas, como los reclamos de Baca-Flor hacia el gobierno peruano por el grave retraso de un primer pensionado, promulgado en 1889 para la realización de sus estudios en Italia, y la cancelación de un segundo, aprobado en 1896 para continuar con su actividad en Francia<sup>14</sup>. Dicha situación manifiesta dos tipos de silencios centrales en la presente investigación: los

---

<sup>13</sup>Aunque parezca evidente, la estructura de la carta cuenta con: lugar y fecha, saludo, mensaje, despedida, firma, y en el caso de Baca-Flor, podemos agregar una sección de “encargos”, donde pide noticias, favores o comunicarse con alguien más.

<sup>14</sup> El primer pensionado ofrecido por la suma de seis mil soles, fue promulgado el 2 de agosto de 1889 por el presidente Andrés A. Cáceres. “La mitad le fue entregada de inmediato y la otra mitad se acuerda enviarla dos años después” (*El último*, 217). Sin embargo, la entrega de la segunda parte implicó una serie de trámites y negativas del Congreso durante años, hasta que en 1894 “el ministerio de Relaciones Exteriores dispone que se le abonen los mil soles restantes de su pensión” (*El último*, 222). El segundo pensionado, fue expedido en 1896 con la condición de que “el gobierno le conceda una pensión de 500 francos mensuales durante cinco años, pagadera por semestres adelantados... Por su parte, Baca-Flor se compromete a realizar tres grandes cuadros” (*El último*, 222). Desde 1900, la entrega del dinero se ve retrasada nuevamente, y tres años después, Baca-Flor le escribe a Scipión Llona para pedirle que interceda por él, a causa del pensionado que “fue suspendido de la manera más injusta e inesperada” (París, 8 de junio de 1903).

silencios biográficos y los silencios epistolares<sup>15</sup>, ambos producidos por el olvido (selectivo o no), por la censura o por las lagunas de información.

Como bien indica Michael Pollak, “hay en los recuerdos de unos y otros zonas de sombra, «no-dichos»” que se encuentran en perpetuo dislocamiento y se manifiestan en “silencios, alusiones y metáforas” moldeadas “por la angustia de no encontrar una escucha, de ser castigado por aquello que se dice, o, al menos, de exponerse a malentendidos” (24). El olvido o aquello no enunciado, obedece a motivos políticos, normas de corrección social y la imposibilidad de formular el conflicto en un texto. Los silencios de las primeras biografías fueron suscitados por la necesidad de modelar la memoria de un artista a la medida de un héroe nacional, exento de conflictos con el Estado. Mientras que en el caso de la correspondencia privada, la relativa inmediatez y la frecuencia de la escritura permitieron tratar gradualmente el asunto del pensionado, convirtiéndose para Baca-Flor en un espacio propicio en el cual expresar el “desahogo de su alma”<sup>16</sup>. Aun así, los silencios epistolares surgieron por el distanciamiento entre corresponsales, por las tachaduras en las cartas y por la notoria pérdida de ejemplares, dada la discontinuidad de los mensajes o la referencia a cartas anteriores que no se encuentran en la colección actual. Ya el pintor sospechaba aquello: “te he escrito tantas cartas y tú no me contestas, yo no comprendo por qué... pienso que tal vez mis cartas se pierden”<sup>17</sup>.

Observar las tensiones y los silencios dio lugar al objetivo de la presente tesis: deconstruir las representaciones oficiales de Baca-Flor en las tres biografías póstumas para contrastarlas con la autorrepresentación en su correspondencia personal. Resultaría apropiado realizar un breve estado de la cuestión, solo que, hasta el momento, no existe un estudio específico en el cual las tres biografías póstumas y la correspondencia sean consideradas objetos literarios, y menos aún, sean abordadas desde un análisis representacional. Vistas únicamente como archivos históricos o fuentes bibliográficas,

---

<sup>15</sup> En las biografías de 1941, el tema es poco desarrollado y en ocasiones hasta es eludido, dando lugar a los silencios biográficos. Los detalles de los pensionados solicitados por Baca-Flor y las complicaciones que enfrentó, serán abordados a lo largo de la presente tesis –sobre todo en el segundo y tercer capítulo–, puesto que son asuntos cruciales en la vida del pintor, ampliamente tratados en su correspondencia.

<sup>16</sup> Así escribe Baca-Flor en un momento de angustia a causa del pensionado: “Disculpa Scipion este desahogo de mi alma, me dirijo a ti porque eres el único ser en quien tengo fé. Del general [Andrés A. Cáceres] he recibido una carta llena de cumplidos, pero nada más, nada que sea más práctico”. Carta enviada desde Roma, el 3 de agosto de 1891.

<sup>17</sup> Carta a Scipión Llona. París, 7 de diciembre de 1893.

fueron cotejadas junto a una serie de documentos oficiales para reconstruir con precisión la carrera artística y la identidad personal de Baca-Flor. Inclusive son pocos los artículos académicos que abordan otros aspectos sobre él, como las relaciones con la sociedad limeña de su tiempo en “El maestro Baca-Flor” (2002), por Amalia Castelli, y las relaciones con el medio artístico europeo en “Carlos Baca-Flor: el primer pintor moderno y su vinculación con los artistas españoles” (2012) por Fernando Villegas<sup>18</sup>. Quizás la ausencia de un estudio respectivo en la tradición literaria peruana obedezca a la conservación de pocos manuscritos del siglo XIX o a la escasa atención brindada a los géneros biográfico y epistolar.

Dentro de aquel panorama, la investigación histórica más completa –y sin la cual, la presente tesis no podría haber sido realizada– es *Carlos Baca-Flor: El último académico* (MALI, 2012). Con un catálogo completo de sus obras y artículos escritos por Luis E. Wuffarden, Natalia Majluf y Ricardo Kusunoki, este libro elaborado desde la historia del arte resulta esclarecedor en cuanto a la trayectoria, la vida pública del pintor y su relación con el Estado peruano. Gracias a la recopilación, la unificación y la verificación de la vasta literatura que circulaba, lograron identificar más de 350 soportes en los que Baca-Flor ha sido mencionado hasta la fecha. Por tales motivos, *El último académico* permitirá aterrizar los discursos de las biografías y de las cartas cada vez que sea necesario corroborar los datos históricos que relatan utilizando recursos literarios, estrategias discursivas y una marcada tendencia hacia la ficción, característica de ambos géneros discursivos<sup>19</sup>.

El carácter literario de los llamados géneros híbridos ha sido motivo para amplios debates y producciones escritas desde hace siglos, principalmente a raíz de que los límites entre historia y literatura comenzaron a ser establecidos. Ya desde mediados del siglo XX, críticos como Rene Wallek y Austin Warren en su libro *Theory of Literature* (1949), han propuesto “reconocer formas transicionales como el ensayo, la biografía y la literatura retórica. En diferentes períodos de la historia, el campo de la función estética parece

---

<sup>18</sup>Villegas resalta que Baca-Flor, durante su formación en Europa, “desarrolló una serie de acercamientos y experimentaciones que lo vinculan directamente con el arte moderno, que lo convierten *en el primer pintor peruano en dialogar con las vanguardias europeas* y en plantear una de las propuestas más innovadoras de su época” (57). La cursiva es mía.

<sup>19</sup> Los géneros discursivos son “tipos relativamente estables de enunciados”, elaborados en “cada esfera del uso de la lengua” y cuyos niveles de sentido involucran el contenido temático, el estilo y la composición (*Estética* Bakhtin 248). En los respectivos capítulos dedicados a biografías y cartas, explicaré el carácter literario y las convenciones de cada género.

expandirse o contraerse: la carta personal, por épocas, fue una forma de arte” (25). De forma similar anota Terry Eagleton en *Literary Theory* (1983), donde comienza cuestionando “la distinción entre hecho y ficción, o la oposición entre verdad histórica y verdad artística”, pues sostiene que la literatura no debe definirse necesariamente por la ficción o el contenido “imaginativo”, sino por los usos del lenguaje en maneras particulares, como la textura, el ritmo y la resonancia de las palabras” (1-2). Hasta para considerar un discurso como literario o no, existen juicios, valores e ideologías de por medio, como por ejemplo en una tradición europea e hispanoamericana del siglo XVIII, donde literatura “significaba el cuerpo completo de escritura valorada en la sociedad, incluyendo filosofía, historia, ensayos y cartas, así como poemas” (Eagleton 17).

Las discusiones señaladas dieron lugar a una infinidad de definiciones, posturas conciliadoras o divergentes en una amplia gama de textos, al igual que una serie de herramientas adecuadas para el análisis de la biografía y la correspondencia. Por tanto, la dicotomía entre verdad histórica y ficción, la estética del texto y las estrategias discursivas son elementos que deben ser definidos cuidadosamente en esta investigación. Es cierto que ninguno de los textos que analizaré está considerado entre los ejemplares más emblemáticos de la literatura, pero el hecho de pertenecer a los “géneros menores” no les impide ser objetos dignos de estudio e interés académico. Incluir ambos corpus en una tradición crítica de la literatura, permitirá no solo iluminar la vida y la obra de un sujeto en particular, sino también abrir caminos que nos lleven a comprender los circuitos de comunicación y socialización de los artistas en su época.

Siguiendo a Mikhail Bakhtin, en los géneros literarios “un estilo individual forma parte del propósito mismo del enunciado”, de manera que “cada uno ofrece “diferentes posibilidades para expresar varios aspectos de la individualidad” (*Estética* 251). Entonces, para estudiar las representaciones textuales de Baca-Flor, es necesario señalar cómo están definidos el género biográfico y el género epistolar por la crítica literaria. Con dichas pautas, identificaré semejanzas o divergencias en cada texto y adoptaré una postura al respecto. Acorde con la propuesta de Bakhtin, se deben examinar las relaciones dialógicas en diferentes niveles. Primero, atendiendo a los “eslabones en la cadena de la comunicación



discursiva”, en tanto “una obra se relaciona con otras obras-enunciados a los que contesta y con aquellos que le contestan a ella” (*Estética* 265).

Por tanto, la presente tesis tiene en cuenta una historia de transmisión de textos en los que se ha representado a Baca-Flor: los artículos periodísticos peruanos (1887-1890), la correspondencia personal del pintor (1890-1914) y las biografías póstumas (1941,1980). Entre todos estos soportes discursivos existe un diálogo latente. Además, los límites difusos entre la historia y la literatura, exigen examinar el contexto y las tradiciones discursivas que confluyeron en la formación de Baca-Flor como un sujeto de conocimiento. En un segundo nivel dialógico, corresponde el análisis de la relación entre el autor y el público lector (o entre el emisor y el destinatario), en tanto “una obra está orientada hacia la respuesta comprensiva de otros y puede adoptar formas diversas, como una intención educadora, un propósito de convencimiento o comentarios críticos” (*Estética* Bakhtin 256). Es decir que otro factor clave consiste en identificar la intención y la posición enunciativa de cada autor en la construcción de una memoria.

En el primer capítulo esbozaré un horizonte que integre los diferentes soportes discursivos en los que se ha representado a Baca-Flor, explicando estas relaciones a partir de la alegoría de un campo de espejos que orbita alrededor del artista. Luego, en los siguientes acápites estudiaré la formación de una tradición discursiva sobre el pintor en artículos periodísticos y en su correspondencia personal. Ambos corpus fueron escritos hacia fines del siglo XIX peruano, con una notoria influencia del romanticismo europeo en términos estilísticos para el desarrollo de un canon artístico. La consolidación de un nuevo proyecto nacional durante los primeros años de reconstrucción tras la Guerra del Pacífico y los cambios en los paradigmas de modernidad, permeados por el influjo del positivismo en la élite criolla, también fueron factores determinantes en la formación de discursos en torno al artista. Este panorama permite identificar las tradiciones literarias y los imperativos culturales que determinaron el estilo de los primeros biógrafos de Baca-Flor, quienes utilizaron las notas de prensa y la correspondencia como fuentes primarias.

El segundo capítulo consiste en un estudio comparativo de los textos de Alberto Jochamowitz, Emilio Delboy y Ferrán Canyameres, donde definiré una tipología de las biografías póstumas. En primer lugar, propongo que los biógrafos construyen retratos

literarios de Baca-Flor en diferentes etapas de su vida, debido a la extensa caracterización física y psicológica del artista. Se describe la vestimenta, la postura, los gestos, la identidad étnica del pintor, las reacciones emocionales, entre otros. Tal como indica el análisis representacional, los elementos seleccionados u omitidos en el discurso, están inmersos en relaciones de poder y tienen efectos sobre la identidad del sujeto en cuestión. En este caso, se busca consagrar al artista como un héroe nacional, debido a su prestigio en las grandes capitales del arte. Se representa a Baca-Flor como un patriota romántico que es, a la vez, un símbolo de modernidad.

A través de las palabras, los biógrafos pretenden capturar imágenes estáticas de Baca-Flor en diferentes “poses”, siguiendo el término creado por Molloy para realizar una lectura de los cuerpos finiseculares cuya identidad desestabiliza el orden social y político. La pose es una forma de ser reconocido ante un lector o un espectador, de acuerdo a elementos como el atuendo, la afectación, “una masculinidad problemática y difícil de ser nombrada”, entre otros. Es difícil conciliar entre el monumento escultórico de un héroe y la personalidad vívida (“excéntrica”) del artista, especialmente si no encaja a cabalidad en los modelos propuestos en un orden social burgués. Existe una constante negociación entre el orden establecido y las poses disidentes, lo cual da lugar a contradicciones en la construcción del “personaje”. Los retratos literarios de Baca-Flor elaborados por Jochamowitz y Delboy, siguen una estructura triádica similar a la del *Bildungsroman*, según las etapas de la vida del pintor. Así, las poses están divididas en tres fases: la *pose del joven romántico* en Lima, la *pose del artista sufriente* en Europa y, finalmente, la *pose del artista dandy y millonario* en Nueva York. Sin embargo, los silencios biográficos y las tensiones para relatar una historia nacional –entre las tradiciones discursivas del romanticismo y el positivismo– producen inconsistencias en la caracterización del sujeto biografiado.

Frente a las especulaciones y las versiones contradictorias de las primeras biografías, Canyameres pretende desmitificar al artista excéntrico y alejarse de la vida íntima para centrarse en la trayectoria profesional. Utiliza un lenguaje sobrio y presenta versiones alternativas de la historia personal del pintor, en cuanto a su origen familiar, su vida en Chile y su personalidad. El texto de Canyameres es rico en detalles sobre el circuito artístico y social al que perteneció Baca-Flor entre Europa y Estados Unidos, de manera que clarifica

aquellos aspectos desconocidos por los primeros biógrafos. Si bien Canyameres no opina personalmente sobre el asunto de los pensionados, sí cita textualmente los manuscritos inéditos del pintor, en los cuales explica su punto de vista. Finalmente, encuentro que los tres biógrafos caracterizan a Baca-Flor según tres repertorios interpretativos<sup>20</sup>, combinados a lo largo de sus textos: el artista excéntrico, el héroe nacional y el amigo íntimo.

Para pasar al tercer capítulo, propongo contrastar los retratos literarios de las biografías con los autorretratos literarios producidos en la correspondencia personal de Baca-Flor. El cambio de objeto de estudio permite estudiar cómo ha sido incorporada la voz de Baca-Flor en las biografías, con nuevos matices o discordancias que permitirán develar los silencios biográficos. Conocer el discurso de Baca-Flor en sus cartas, ilumina y humaniza al héroe construido en las biografías, así que el objetivo principal consiste en rescatar el contenido que nos permitirá comprender la identidad del artista desde su propia perspectiva. Por ello, el capítulo estará dedicado al estudio formal de la correspondencia según cuatro ejes transversales: a) la utilidad de la información para reconstruir una imagen del pintor y parte de su arte poética, b) cómo se manifiestan los usos de escritura de la época y del artista con sus destinatarios, c) el pacto epistolar o la relación de escritura que el emisor ha establecido con su destinatario, d) la intromisión de “terceros” en el intercambio, lo cual da el toque final para transformar la letra privada en texto público<sup>21</sup> (Zawisza 161; Melançon ctd en Zawisza 164). De este modo, la investigación no pretende inmiscuirse en la intimidad de Baca-Flor, sino analizar las estrategias discursivas que permiten articular un relato de vida en la correspondencia y, específicamente, construir los autorretratos literarios con relación a destinatarios específicos.

Siguiendo a Michel Beaujour, propongo que la autorrepresentación de Baca-Flor en sus cartas, da lugar a la creación de “autorretratos literarios”. El autor acuña el término

---

<sup>20</sup> Según Potter y Wetherell, dentro del análisis discursivo existe una unidad analítica denominada “repertorio interpretativo” (2). “Las inconsistencias y las diferencias en el discurso son diferencias entre unidades lingüísticas relativamente vinculadas e internamente consistentes que hemos denominado, siguiendo a Gilbert y Mulkay (1984), repertorios interpretativos” (Potter y Mulkay 1982; Potter y Reicher, 1987; Potter y Wetherell, 1987).

<sup>21</sup> Elizabeth Zawisza utiliza esta metodología para realizar un estudio literario de las cartas del filósofo francés Denis Diderot. La autora sintetiza la propuesta de Melançon y Roth en su estudio sobre la correspondencia del filósofo, donde abordan el pacto epistolar que regula las relaciones entre emisor y destinatario, las estrategias de representación, los precedentes discursivos puestos a contribución para tocar al otro y la intromisión de ‘terceros’ en el intercambio (ctd en Zawisza 164).

“*autoportrait*” por la “definición negativa” que realiza Philippe Lejeune sobre un escrito de Montaigne: “Vemos que el texto de los *Essais* no tiene una relación con la autobiografía tal como la definimos; no hay un relato continuo, ni de historia sistemática de la personalidad. Más que autobiografía, es *autorretrato*” (ctd en Beaujour 2). De allí, Beaujour sostiene que:

la maquinaria para producir los textos de los autorretratos no es percibida por el escritor, como tampoco lo son las reglas de la gramática para muchos hablantes... Esto no quiere decir que dichas “reglas” o “procesos” no puedan ser formulados o contruidos como un *arte* (6).

En la correspondencia, el relato de Baca-Flor en primera persona se convierte en un discurso propicio para la producción de autorretratos literarios, de forma inconsciente o no. El carácter dialógico de la carta, las digresiones, el pacto epistolar y una retórica de la intimidad, son elementos propios del género discursivo que determinan la creación de los autorretratos en el caso de Baca-Flor. El artista jamás se autorrepresenta físicamente, pues solo realiza etopeyas o una descripción de sus procesos psicológicos. En ese sentido, la autorrepresentación literaria halla perfecto complemento en los autorretratos pictóricos, dado que reflejan los procesos de cambio y la madurez del artista, según las expresiones de su rostro y la evolución de su técnica. En las cartas, en cambio, las referencias más directas al cuerpo consisten en una somatización de las emociones, cuando el artista expresa que se siente “enfermo” por la soledad y la incertidumbre ante la espera de los pensionados. Así, recurre principalmente a los mecanismos del *speculum* en el autorretrato, como sugiere Beaujour. Solo que en este caso, provoca dos movimientos más: el desdoblamiento especular y la creación de dobles en el discurso. Baca-Flor no siempre se observa a sí mismo para realizar una autorrepresentación, sino que también recurre a las referencias a personajes históricos, literarios o a la situación de sus propios amigos para indicar cómo se siente.

Otros factores que alteran la continuidad en el relato de la correspondencia e intensifican la fragmentariedad de los autorretratos literarios, son los silencios epistolares producidos por el distanciamiento entre los corresponsales y las lagunas materiales. Gracias a las reproducciones fotográficas de las cartas en las biografías de 1941, he encontrado que el archivo actual se encuentra incompleto. Los ejemplares conservados no abordan tópicos de la intimidad que exceden a las circunstancias de Baca-Flor como un estudiante en Europa,

así que la tachadura de fragmentos importantes en las cartas y la desaparición de misivas develan la omisión de contenido confidencial. En todo caso, en la correspondencia conservada se observan los reclamos del pintor, quien literalmente expresa el abandono que siente por parte de sus amigos y el gobierno peruano, según figura en una carta a Scipión Llona: “¿no supones acaso lo que es estar en un país extraño sin un alma amiga en quien depositar las penas? Estoy encerrado en mí mismo, abandonado hasta de ti. Esta imposibilidad completa de verlos no me conforma”<sup>22</sup>. La autorrepresentación de Baca-Flor en las cartas es producida con relación a los destinatarios, como un relato confesional sobre la soledad durante los primeros años en Europa y la necesidad de conseguir apoyo apelando a las relaciones de mecenazgo con representantes del gobierno peruano. Entonces, el dolor del artista se posiciona como una contraparte a los discursos creados en torno al “héroe nacional”.



---

<sup>22</sup> Roma, 24 de agosto de 1890.

## 1. La configuración de un campo de espejos: el universo representacional de Carlos Baca-Flor

Los diversos soportes discursivos en los cuales se articulan relatos y representaciones de Baca-Flor, permiten pensar en la formación de un “espacio biográfico”<sup>23</sup>. El concepto desarrollado por Leonor Arfuch a partir de Philippe Lejeune, es definido como “un horizonte de inteligibilidad” (18), “donde múltiples formas se congregan, pero tienen en común contar de distintas maneras una historia o experiencia de vida” (87). Es decir, más allá de la biografía y la autobiografía como formas canónicas de las “narrativas del yo”, existen formas disímiles e híbridas que se integran en esta *especialización* y que deben ser consideradas en el análisis representacional. En el caso de un “espacio biográfico” sobre Baca-Flor, confluyen textos e imágenes como la fotografía, la pintura, los artículos periodísticos, los documentos (oficiales o personales) y las cartas, hasta llegar a producciones más complejas que integran todos los elementos anteriores.

A nivel microscópico, cada imagen o relato es único en tanto posee una organización interna particular. Esto ocurre debido a que la elaboración de una memoria “no es simplemente una suma de informaciones, sino ante todo una estructura (la reconstrucción de una experiencia vivida en un discurso) y un acto de comunicación” (Lejeune *Memoria* 34). Mas si uno observa a gran escala, existen relaciones de transmisión y de intertextualidad que determinan lugares comunes, que permiten crear nuevos discursos y enlazan a cada objeto con su respectivo autor en una cadena discursiva. Según Arfuch, el relato de vida puede ser “minucioso, fragmentario y caótico”, pero independientemente del modo, nos sitúa “ante el propio desdoblamiento especular: el relato de todos” (18). Si el relato de un individuo en particular puede reflejar, a su vez, el relato de la colectividad, de la misma manera, en el universo discursivo de la memoria podemos encontrarnos ante una obra personal que refleja a otras obras enmarcadas en la “memoria colectiva”. Así, considero que la *cualidad especular*

---

<sup>23</sup> Arfuch toma la nominación del “espacio biográfico” para desarrollar el concepto de un horizonte analítico en el cual identificar la multiplicidad de formas y géneros literarios que abordan las narrativas del yo. En la búsqueda de “aprehender un excedente de la literatura”, la autora arriba a la formulación de un “espacio biográfico” donde se congregan “las diversas formas que ha asimilado la narración inveterada de las vidas”, y donde la autobiografía “es solo un caso más dentro de muchos” (22).

nos permite discurrir entre el “relato del yo” de Baca-Flor en sus cartas y las representaciones construidas en las biografías<sup>24</sup>.

A modo de articular los soportes discursivos en los que se (auto)representa a Baca-Flor, sugiero llevar el concepto de *espacialización*<sup>25</sup> hacia la alegoría de un campo de espejos que orbitan alrededor del artista. Ubicado en el núcleo, Baca-Flor –o al menos a una parte de él– sería reflejado por cada soporte textual o visual, desde diferentes perspectivas, lenguajes y posiciones. El estudio de este campo se ocupa de cuatro ejes transversales (contenido, temporalidad, espacialidad y materialidad) que deben ser considerados para explorar los discursos de la memoria. Puesto que ningún cristal es capaz de reflejar exactamente a un cuerpo, ni está exento de crear ilusiones ópticas, para reconstruir una imagen tridimensional de Baca-Flor es necesario mirar los diferentes espejos, enmarcados según la forma de cada género discursivo. A la vez, cada espejo estaría formado por mosaicos (textos o imágenes), constituidos por teselas (materiales y contenido) en los que se observa el uso de una técnica.

Por ejemplo, el espejo de las biografías contiene los textos de Jochamowitz, Delboy y Canyameres, cuyas teselas están conformadas por las diversas fuentes, estilos y estrategias discursivas con las cuales se produjo la narrativa. Por otro lado, el espejo de la correspondencia posee alrededor de cincuenta cartas, cuyas teselas están constituidas por la materialidad del papel y la letra, los mensajes, el lenguaje particular y el tono adoptados para cada destinatario específico. Mientras que el espejo de las pinturas, contiene como mosaicos los diferentes autorretratos de Baca-Flor, cuyas teselas están integradas por las pinceladas, la paleta de colores y los elementos de composición. Cabe agregar que las teselas están tan finamente unidas, que de lejos parecen reflejar con bastante verosimilitud al personaje. No obstante, si el observador se acerca, podrá notar la fragmentariedad, la forma de composición y los intersticios entre teselas, de acuerdo a la técnica (*ars*) de cada autor.

Dadas las condiciones de producción y reproducción de imágenes del artista, es posible afirmar que cada espejo posee en cierto grado un componente ficcional,

---

<sup>24</sup>En la propuesta de Arfuch, el desdoblamiento especular implica transcurrir del relato individual hacia “el relato de todos”. Aquel movimiento oscilaría entre la vida y la creación narrativa, entre “la propia historia” y el relato de lo colectivo (18). Esta idea es crucial para comprender la importancia del estudio de las cartas frente a las biografías.

<sup>25</sup>La idea surge a raíz del concepto de espacialización desarrollado por Arfuch, “donde confluían en un momento dado formas disímiles... sin renunciar a una *temporalización*, a la búsqueda de herencias y genealogías, a postular diversas relaciones *en presencia y ausencia*” (22).

especialmente en los discursos sobre Baca-Flor que no son de origen autobiográfico. Debido a los juegos de reflejos (como la intertextualidad o la ficcionalidad), se producen múltiples imágenes del mismo individuo, que en ocasiones podrán coincidir o presentar inconsistencias. Vale cuestionarse, entonces, si es que observar tal diversidad de imágenes permitirá al lector-espectador reconstruir a un personaje más *completo*, o si es que acaso, terminará por fabricar una especie de quimera en su imaginario. Tan solo al contrastar los retratos literarios de las biografías, encontramos caracterizaciones físicas y psicológicas con radicales oposiciones. Por un lado, se dice que Baca-Flor tenía “las manos finas y el pie pequeño”; por otro, que era “ancho de hombros”, “fuerte” y violento” (Delboy 52-53). La descripción combina rasgos de delicadeza estereotípicamente femenina con rasgos de virilidad y de un héroe combativo, pero como resultado, evoca la imagen de un cuerpo desproporcionado. ¿Qué pasaría si comparamos los retratos literarios con los retratos fotográficos?<sup>26</sup> (Fig. 1)



Fig. 1 “El pintor Carlos Baca-Flor en su taller de Neuilly”. Anónimo. Archivo de Arte Peruano. Museo de Arte de Lima – MALI.

Continuando con el campo de espejos, la materialización del sujeto –en letras o en pinceladas– nos enfrenta a una dialéctica propia de la *espacialización* de estas narrativas: el

<sup>26</sup> Los retratos literarios de Baca-Flor serán estudiados detalladamente en el capítulo 2.



juego entre la presencia y la ausencia. Por más que se pretenda evocar a Baca-Flor en su totalidad, ninguno de los soportes documentales logrará capturar todos los ángulos del sujeto biografiado, pues existen detalles que no podremos hallar en ninguna de las fuentes o que escapan a la representación mimética. Asimismo, los desdoblamientos especulares dan lugar a juegos de reflejos en diferentes niveles: primero, entre el autor-Baca-Flor y el texto; segundo, en las relaciones de intertextualidad. La cualidad especular nos permitirá realizar un desplazamiento hacia textos, sujetos y objetos que oscilan entre oposiciones dicotómicas, como lo público y lo privado, lo histórico y lo ficcional, la oralidad y la escritura, lo autobiográfico y lo biográfico, la contraposición de un “yo” frente a un “nos-otros”.

Otra consecuencia del desdoblamiento especular, es la proyección o el reflejo en dobles. Es decir, en personajes “que representan un todo psicológico... separados en fragmentos del yo y el otro, a lo largo de líneas semióticas en la narrativa” como manifestación de “distintas personalidades que son aspectos parciales de uno mismo”<sup>27</sup> (Rogers 159). En tal sentido puede afirmarse que los biógrafos –de acuerdo a sus valores y posiciones ideológicas– se desdoblan en la voz y las acciones narradas sobre Baca-Flor y otros personajes involucrados en el relato, puesto que:

el autor convierte a su personaje en el portavoz inmediato de sus propias ideas, según su importancia teórica o ética (política o social), para convencer de su veracidad o para difundirlas, pero este ya no sería un principio de actitud hacia el personaje que pudiese llamarse estéticamente creativo (*Estética* Bakhtin 17).

Aunque Baca-Flor no construye a otros personajes en un relato organizado, cuando habla sobre sí mismo puede desdoblar su voz en otros individuos o personajes (históricos o literarios) con los cuales se compara, expresa afinidad, semejanza u oposición. Si consideramos que el discurso de la correspondencia íntima tiende a centrarse en una autorreferencialidad pensada en la comunicación con otros, entonces, la estrategia del desdoblamiento es también una búsqueda del yo, expresada en la proyección o en la identificación con otros. En síntesis, el desdoblamiento especular se sostiene en un “sistema de homologías que están intrínsecamente conectados al uso de ejemplos, figuras alegóricas

---

<sup>27</sup> Como sugiere Angus Fletcher, “el héroe alegórico no es una sola persona, en tanto es el generador de otras personalidades que son aspectos parciales de sí mismo... en forma de proyecciones (1964, 35 ctd en Rogers 159).

e imágenes emblemáticas estereotipadas, provenientes de todo un fondo cultural y transhistórico” (Beaujour 20). Este movimiento especular, según Beaujour, sostiene al autorretrato. Además, tanto en las biografías como en las cartas, existen grandes tópicos literarios, artistas y héroes que representan un imaginario, posiciones ideológicas y personajes modélicos en los cuales se proyecta directa o indirectamente, la voz del narrador-emisor, según su intención comunicativa.

El “discurso de la memoria” no es siempre ordenado y por ello es necesario orientarse en él: tanto un biógrafo como un autobiógrafo deben tomar como punto de referencia unos ejes cronológicos y temáticos para montar el relato de vida (Lejeune *Memoria* 39). Los datos históricos son necesarios para enmarcar la narrativa sobre un sujeto en concreto y conocer la interacción de los interlocutores en una cadena discursiva. De forma simultánea, en cada texto se configura cierta temporalidad, espacialidad y materialidad interna en las cuales se desarrolla la trama y la identidad del *personaje*. De allí que los biógrafos propongan indexar el relato, ceñirse a un calendario y a una estructura lineal en la cual identificar etapas en la vida de Baca-Flor, pero en el desarrollo del texto, presentarán digresiones y diferentes maneras de articular la sucesión de los hechos. En una línea temporal, las biografías póstumas se sitúan en un punto de la historia (1941 o 1980) con una mirada hacia el pasado (la vida de Baca-Flor inscrita en el tiempo de la historia universal), para producir conocimiento en el presente (un relato difundido) y formar una memoria que pase a la posteridad.

En cambio, en la carta es requisito indispensable comenzar señalando el tiempo, la locación y la dirección de envío. El emisor debe aislarse en el instante de la escritura epistolar para elaborar un relato o establecer un diálogo que ha de continuar tras la recepción de una respuesta, muchas veces después de un tiempo indefinido. La inmediatez de la escritura alivia sutilmente la mirada nostálgica de Baca-Flor hacia sus amigos peruanos y, a la vez, se convierte en un medio apropiado para expresar sus deseos y su preocupación por el futuro. Asimismo, existen fragmentos en los cuales el pintor enuncia una incipiente arte poética que brinda una sensación de atemporalidad, en tanto es formulada según ideales eternos que trascienden una época; mientras que en otras ocasiones, se debate sobre cuestiones históricas del arte o las prácticas de su tiempo y se posiciona críticamente ante estas:

“Locura es para los amantes del arte ligero, perderse en profundidades, sobre todo en esta época de juventud en que se está tan a propósito para percibir todos esos infinitos matices de la luz...Nadie más apasionado que yo del color y de esos enigmáticos secretos de la factura. Es cierto que se consiguen con el entusiasmo de los primeros años, pero el arte en su verdadera expresión no solo es esto y, creo, no lo será nunca”<sup>28</sup>.

El pintor reconoce el entusiasmo de la juventud durante los primeros años de aprendizaje, sin embargo, sostiene que para alcanzar una auténtica conexión con el arte, debe penetrar en los secretos del color e ir más allá de las tiernas impresiones de sus años mozos. En pocas palabras, el discurso que se articula en las cartas tiende hacia la irregularidad en el tiempo del relato, las digresiones, los arrebatos por la prisa o la emoción de quien escribe.

Los saltos entre ejes temporales y ejes temáticos son inherentes a cualquier relato de vida. En el espacio biográfico de Baca-Flor, encontraremos una amplia gama de discursos que va desde el relato de viaje, las discusiones sobre arte, los hábitos cotidianos, la formación de redes sociales y culturales, el estado de trámites, entre otros. La narración de diferentes etapas de una vida permite pensar que las imágenes y los tiempos en los que el artista es representado, se encuentran superpuestos en cada soporte discursivo o espejo. De esta forma, reflejan y condensan simultáneamente distintos estados del mismo individuo. El entrecruzamiento de dichos planos da lugar a la unidad del personaje y puede ser comprendido según la metáfora del juego de reflejos, donde las relaciones de intertextualidad están trazadas desde diferentes ángulos, perspectivas y la iluminación de los espejos. Todos estos factores determinarán cómo observamos a Baca-Flor en sus diversas representaciones.

En resumen, por ángulo se debe entender la posición desde la cual cada autor produce el relato de vida; por perspectivas, la intención y el panorama que abarca cada mirada; y por iluminación, qué tan accesible es el texto en su lenguaje, difusión y materialidad. Estos aspectos serán estudiados con mayor detenimiento en los respectivos capítulos sobre las biografías y las cartas. Antes de llegar a ellos, comenzaré por esbozar las líneas de continuidad y discontinuidad en la formación de representaciones literarias de Baca-Flor: el reto consiste en investigar dinámicamente los cambios en el lenguaje y en la formación de discursos sobre el artista con el paso del tiempo. En el siguiente apartado, comenzaremos con

---

<sup>28</sup>Carta a Scipión. Roma, 28 de noviembre de 1890.

un telón de fondo decimonónico para explicar cómo surgieron los primeros relatos sobre el pintor y qué tradiciones discursivas confluyeron, hasta llegar a las imágenes consagradas en las biografías.

### **1.1. Hacia una genealogía de textos sobre Baca-Flor y la formación de una tradición discursiva: los artículos periodísticos y la correspondencia personal**

El lector de ahora puede observar con distancia los discursos producidos sobre Baca-Flor entre los siglos XIX y XX, debido a los procesos históricos y los cambios de paradigmas culturales que repercutieron en la representación del artista. Por ello, es importante trazar una línea de transmisión de textos que nos permita comprender cómo se consolidó una tradición discursiva<sup>29</sup> sobre el pintor, hasta llegar a las fuentes *oficiales* de conocimiento como las biografías. Las tradiciones discursivas pueden ser definidas como “la relación de un texto en un momento determinado de la historia con otro texto anterior: una relación temporal a través de la repetición”, parcial o total de ciertos elementos (Kabatek 157). Para el caso de Baca-Flor propongo delimitar una genealogía de textos, desde los primeros artículos en periódicos peruanos (1887-1891), pasando por la correspondencia personal (1890-1914), hasta la publicación de las biografías (1941, 1980).

Tras leer atentamente las referencias al interior de cada texto, he encontrado representaciones del pintor en la prensa y en su correspondencia que fueron tomadas como base en las biografías peruanas. A su vez, estas últimas tuvieron impacto en escritos posteriores, como la biografía de Canyameres. Dichas conexiones demuestran que “diferentes discursos, sea lenguaje u otras formas simbólicas como imágenes, se combinan bajo condiciones sociales particulares para producir un nuevo y complejo discurso” (Fairclough 4) en torno al artista. Entonces, las diferentes versiones sobre su historia, con elementos que se han sostenido o modificado en el tiempo, parten no solamente de la posición de cada escritor, sino también del “juego de las transmisiones, de las reanudaciones, de los *olvidos* y las repeticiones” (Foucault *Arqueología* 7) en la formación de objetos de conocimiento. Los aspectos resaltados o silenciados en una narrativa sobre el artista,

---

<sup>29</sup> Peter Koch (1997) y Wulf Oesterreicher (1997) consideran que “la actividad de hablar, con una finalidad comunicativa concreta, atravesaría por dos filtros concomitantes hasta llegar al enunciado: un primer filtro correspondiente a la lengua y un segundo correspondiente a las tradiciones discursivas” (ctd en Kabatek 154).

permitirán identificar qué tipos de imágenes fueron construidas y a qué mandatos respondieron.

La selección de atributos para representar al pintor no es fortuita, puesto que todo “discurso es moldeado por relaciones de poder e ideologías”, y tiene a la vez “efectos constructivos sobre identidades y relaciones sociales, sistemas de creencias y de conocimiento” (Fairclough 12). En una cadena discursiva, las relaciones de poder pueden manifestarse en dos tipos de mandato a los que obedece el escritor y, por ende, el personaje representado en el texto. Entre los mandatos colectivos, se encuentran ciertos valores socioculturales de la época, ideales artísticos y hasta proyectos nacionales, que repercuten en la construcción de la identidad de Baca-Flor como un sujeto en la esfera pública o como un personaje histórico. Mientras que, los mandatos personales bajo los cuales se encuentra cada escritor, determinarán qué elementos utiliza en la narrativa y cómo se posiciona frente al artista para inscribir a ambos en un circuito cultural.

Por tales motivos, en cada soporte textual se han articulado múltiples estrategias discursivas, estilos del lenguaje y valores para la construcción del personaje, que provienen a la vez de otras tradiciones en boga. Esto se aprecia en la inicial primacía de “discursos románticos e ilusiones de progreso” (Mannarelli 35) que caracteriza a los artículos de prensa dedicados a Baca-Flor durante los primeros años de la posguerra, aunque el escenario cultural empezó a cambiar en poco tiempo. Luego de la derrota ante Chile, “la retórica romántica fue menospreciada y desplazada por la exigencia de un lenguaje agresivo, combativo y viril”, donde se manifestó “la desintegración social y profunda humillación” (Denegri 40). Así, “la aparición del positivismo en el Perú coincidió prácticamente con el fin de la guerra” e implicó adoptar los postulados sobre orden y progreso “en la caótica sociedad peruana” (Quintanilla 19).

Como parte del período de Reconstrucción hacia 1895, se propuso “la formación de un individuo burgués para integrar al país al universo de las «naciones ricas y desarrolladas»” a partir de una “visión positivista, racionalista y materialista” (Muñoz 45). Para las nuevas generaciones de intelectuales, dichos cambios provocaron una dialéctica entre el sentimentalismo de antaño y la adopción de un sistema de pensamiento centrado en la ciencia y el progreso. Además, debido a que el romanticismo y el positivismo tienen un origen

europeo, sus principios fueron adaptados con diferentes matices como parte del proyecto modernizador de la nación peruana, desarrollado por una élite ilustrada y criolla<sup>30</sup>. Baca-Flor llegó al Perú en dicho escenario, el 21 de julio de 1887 (*El último*, 215), e hizo rápidamente su primera aparición en la prensa limeña. Mientras tanto, dentro del heterogéneo espectro de tradiciones discursivas en formación y en tensión, crecía una generación de lectores entre los cuales podemos contar a los futuros biógrafos, Alberto Jochamowitz (quien nació en 1881) y Emilio Delboy (en 1889)<sup>31</sup>.

### 1.1.1 Las primeras representaciones del pintor en la prensa (1887-1891)

La reincorporación a la patria y las múltiples gestiones realizadas por el gobierno para otorgar un pensionado a Baca-Flor, determinaron su estadía en Lima hasta mediados de 1890. Durante ese tiempo, formó vínculos amicales, profesionales, de mecenazgo y el seguimiento de su caso fue cubierto por la prensa. Los artículos periodísticos publicados entonces, se convirtieron en las primeras fuentes oficiales en las que se escribe sobre Baca-Flor<sup>32</sup> como un héroe nacional. En palabras de Wuffarden, “su inmediata cercanía a la familia del presidente...y la nutrida trama de relaciones que entabló rápidamente con los principales círculos intelectuales de la ciudad... le brindaron *una visibilidad pública inédita* en un medio desprovisto de institucionalidad artística y carente de pintores de primera línea”<sup>33</sup> (*El último* 4). A causa de la protección y el auspicio de Cáceres, Baca-Flor obtuvo de inmediato un rol protagónico en el campo cultural peruano durante un contexto de crisis por la destrucción que implicó la guerra.

Los centros educativos de arte anteriores al conflicto, fueron “desvalijados durante la invasión chilena” y los nuevos proyectos de escuelas resultaron infructuosos en los primeros años de reconstrucción (Pachas 13-16). Puesto que Baca-Flor “ya era un artista plenamente consolidado cuando dejó Chile” (Kusunoki y Majluf 42), pronto respondió a la demanda e

<sup>30</sup> Sobre el caso peruano y las tensiones entre romanticismo y positivismo, consultar las investigaciones de Fanni Muñoz, Emma Mannarelli, Francesca Denegri, Pablo Quintanilla Pérez-Witch y Joseph Dager Alva.

<sup>31</sup> La información sobre Jochamowitz se encuentra disponible en la data del autor consultada en la web de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) «[https://data.bnf.fr/fr/12773946/alberto\\_jochamowitz/](https://data.bnf.fr/fr/12773946/alberto_jochamowitz/)». Sobre Delboy, la fecha de su nacimiento aparece en la ficha del autor en el catálogo virtual de la Biblioteca Nacional del Perú (BNP).

<sup>32</sup> Hacia 1885, ya habían publicado dos notas de prensa en el periódico chileno *El Ferrocarril*, donde se mencionan los triunfos de Baca-Flor en el concurso de Bellas Artes (*El último* 329).

<sup>33</sup> La cursiva es mía.

impartió clases de dibujo a las hijas del presidente, Aurora y Hortensia. También se instaló en un estudio de la Biblioteca Nacional, facilitado por Ricardo Palma, su director, “al cual acudirían algunos importantes personajes de la sociedad limeña”<sup>34</sup> para ser retratados o tomar clases (Castelli 362). El desasosiego y la consciencia sobre diversos problemas nacionales, no menoscabó el interés hacia el trabajo de Baca-Flor por parte de una “*élite modernizadora*”<sup>35</sup>, conformada por profesionales, intelectuales y miembros del Estado”, que “consideró una tarea inminente la formación de una cultura y forma de vida burguesa para participar en la deseada modernidad” (Muñoz 45-58).

Como parte del nuevo proyecto de nación, en la capital peruana se articularon diferentes espacios de socialización, públicos y privados, donde los intelectuales “intentaron construir una identidad nacional homogénea acorde con los paradigmas establecidos por la modernidad europea” (Denegri 36). Entre algunas propuestas, fue central la figura de Cáceres, quien actuó como un mecenas capaz de impulsar la carrera de los artistas e intelectuales agrupados en torno a él<sup>36</sup>. Baca-Flor se integró con este respaldo a una red cultural directamente vinculada al poder de la burguesía, y asistió a espacios como las veladas organizadas por las hijas del presidente, la Biblioteca Nacional, el café Montes, el Palacio de Gobierno y los convites en el hotel de la Exposición<sup>37</sup>.

Aquellos lugares funcionaron como escenario y hogar para el pintor académico, quien comenzó a establecer lazos más o menos duraderos con una juventud aristocrática que lo conectaría, de ahora en adelante, con las esferas culturales más poderosas del Perú. Solo por

---

<sup>34</sup> Entre los personajes que menciona Amalia Castelli, se encuentran Francisco Rosas, Pedro López Aliaga, Enrique Canaval, el pintor Gaspar R. Suárez, Luis Astete, José María Valle Riestra y “personalidades de la Lima de fines de siglo con quienes Carlos-Baca Flor frecuentaba el Café Montes, famoso por ser el ambiente preferido por los estudiantes y artistas de la época” (362-363).

<sup>35</sup> Fanni Muñoz (2001) desarrolla el concepto de una “*élite modernizadora*” conformada por profesionales liberales que aspiraban a “la construcción de una ciudad moderna y la formación de un individuo burgués para integrar al país al universo de las «naciones ricas y desarrolladas»”. (45) Esta élite tenía una visión positivista, racionalista y materialista del país.

<sup>36</sup> Por ejemplo, a Ricardo Palma se le encargó la reconstrucción de la Biblioteca Nacional. En el caso de Clorinda Matto, “el momento más influyente como intelectual y escritora coincidió con el período presidencial de Cáceres” (Denegri 225). Asimismo, se puede consultar el libro *Pensar en público: Las veladas literarias de Clorinda Matto en la Lima de la posguerra (1887-1891)*, edición de las veladas de Clorinda Matto, recogidas por Evelyn Sotomayor (2017).

<sup>37</sup> El 5 de febrero de 1890, se organizó un convite de despedida para Baca-Flor en el hotel de la Exposición, antes de partir a Chile para emprender su viaje a Europa (*El último* 217). En la página citada, se muestra una foto de Baca-Flor con un grupo de intelectuales y artistas de su generación.

mencionar algunos ejemplos, su amigo Scipión Llona<sup>38</sup> se convirtió en un importante científico y en el secretario de la Sociedad Geográfica; mientras que su alumno de pintura en aquella época, Manuel V. Villarán<sup>39</sup>, hizo carrera como jurista y como político, hasta llegar a ser catedrático y rector de la Universidad de San Marcos (1922-1925). Ambos dieron su testimonio sobre Baca-Flor para las biografías peruanas de 1941 y colaboraron en una serie de homenajes póstumos.

La historia personal del pintor propició su aparición en otro de los espacios destinados al debate intelectual y la publicidad burguesa: la prensa. Tan solo durante su estadía en Lima, por casi tres años, se publicaron alrededor de veinte crónicas o artículos en diarios como *El Comercio*, *La Nación* y *La Opinión Nacional*<sup>40</sup>. Los títulos de algunos artículos que citaré a continuación, hacen eco de la atención dirigida hacia la patria y los nuevos actores sociales que encarnan las nociones –en vías a ser reformuladas– de progreso y cultura. El primer artículo sobre Baca-Flor en *El Comercio*, publicado el 22 de junio de 1887, se titula “Un artista peruano” y relata la historia del joven pintor hasta su llegada a Lima con el ministro Elías, quien remitió:

los honrosos documentos... referentes a la conducta y condiciones del joven Flor. Aunque la situación económica del país no es por cierto desahogada, es de esperarse que se haga algo por prestar ayuda a quien además de poseer tan ventajosos dotes para

---

<sup>38</sup> Como señalé en la introducción, él es el corresponsal más importante de Baca-Flor durante sus años en Europa, a quien envió al menos treinta y cinco cartas. Jorge Basadre hace un pequeño apunte sobre la formación y el aporte de Llona: “cosmólogo y sismólogo limeño, inició sus estudios en la ciudad de París y los prosiguió luego en el Instituto Científico de Lima ...En 1904, Llona organizó el Observatorio Sismológico y el Observatorio Mareográfico del Callao... instaló los primeros sismógrafos en el Perú en 1906” (Cap. 12, pp. 65). También cabe resaltar que “la Sociedad Geográfica de Lima fue creada por el gobierno de Andrés Avelino Cáceres, el 22 de febrero de 1888” (Dager 100), lugar en el que años más tarde trabajó Scipión Llona como secretario. Los vínculos establecidos por estos personajes permiten ampliar el conocimiento de un circuito artístico, intelectual y científico de la época que giraba en torno al presidente Cáceres, su familia y sus amistades más cercanas.

<sup>39</sup> En el apartado “Otras expresiones del positivismo en la enseñanza universitaria”, Basadre señala lo siguiente: “Entre 1896 y 1911 la enseñanza de la cátedra de Derecho Natural... estuvo a cargo de Manuel Vicente Villarán... Pero el positivismo de este maestro no fue absoluto y ciego y estuvo completado con un idealismo profundo” (*Historia de la República*, Tomo XVI, 274). Además, Villarán escribió el artículo “Los objetos y obras del pintor peruano Baca-Flor. Documento suscrito por Baca Flor, que muere intestado y sin familia”. *El Comercio*, Lima 11 de mayo de 1941, p.3.

<sup>40</sup> En *El último académico* (2012), entre las páginas 331-332 están referidos los numerosos artículos producidos a fines del siglo XIX peruano con motivo de Baca-Flor.



abrirse camino hacia la celebridad artística, *ha sabido en tan dilatada ausencia conservar en su alma puro el afecto por el país en que naciera.*<sup>41</sup>

El talento de Baca-Flor y su “conducta patriótica” al rechazar el pensionado chileno fueron motivo de honra. Sobre todo, resultó conmovedor el hecho de haber declinado una oferta que aseguraba su futuro profesional, aun cuando las circunstancias económicas de su hogar y del Perú eran desfavorables. Para el gobierno peruano era necesario apoyar a una *futura* celebridad artística que conservara “puro” el afecto a su patria, incluso sin haberla conocido más que en los primeros meses de vida<sup>42</sup>.

Desde los primeros discursos sobre Baca-Flor, aparece el compromiso del Estado con un potencial gran artista que tiene el temple y los valores de un “héroe”. Este arquetipo fue replanteado en el imaginario peruano de la época y estuvo personificado en el presidente Cáceres, pues según el historiador Jorge Basadre, “el país pensó que, así como había conducido a sus huestes entre quebradas, abismos y riscos, podría llevarlo por la prosaica, aunque no menos penosa senda de la reconstrucción” (T.10, 68). No es coincidencia que un presidente heroico tuviera entre sus estrategias políticas elegir a colaboradores y artistas con las mismas cualidades para concertar un plan de desarrollo sociocultural. La relación de mecenazgo entre Baca-Flor y el presidente Cáceres podría remontarse a las políticas culturales instauradas en el gobierno de Castilla (1845-1851), caracterizado por “el apoyo directo que el Estado brindaba a la literatura, el teatro y la prensa” (Denegri 47). Durante aquel período fundacional, se formó una generación de artistas románticos que recibió “becas de estudio en Europa, de las que se beneficiaron pintores como Francisco Laso y Luis Montero” (Dager 90). La búsqueda de artistas e intelectuales que representen al Perú continuó siendo necesaria décadas después, especialmente durante el proceso de reconstrucción nacional. En ese sentido, Baca-Flor también “aspiraba en forma vehemente a

---

<sup>41</sup> La cursiva en esta y las siguientes citas de *El Comercio* es mía.

<sup>42</sup> Tanto la fecha de nacimiento como los primeros años en la vida de Baca-Flor son difíciles de conocer con exactitud, lo cual ha dado lugar a discrepancias entre biógrafos. En el artículo citado, se indica que “este joven fue a Chile teniendo apenas dos meses... a la fecha cuenta veinte años”. Mientras que los biógrafos peruanos sostienen que Baca-Flor pasó su infancia en el Perú, Canyameres también indica que fue llevado a Chile al mes de haber nacido (42).

erigirse como el continuador de la primera generación de académicos peruanos”<sup>43</sup> (Kusunoki y Majluf 62).

Las virtudes del sacrificio, la pureza del amor a la patria y el compromiso que distinguían a Baca-Flor, fueron cualidades que determinaron su patrocinio, según el ministro Elías. Así figura en un documento dirigido al Ministro de Estado en Lima, publicado el 27 de septiembre de 1887 en *El Comercio*:

ante un procedimiento tan patriótico que lo hacía renunciar a seguro porvenir por conservar su nacionalidad, *creí interpretar los sentimientos del Supremo Gobierno*, ofreciéndole en su nombre que, se tendría en cuenta oportunamente su patriótica conducta para facilitarle los medios de continuar sus estudios y que, si no perdiese el brillante porvenir que su inteligencia y su contracción le prometen.

Una vez más, se indica de forma explícita que el afecto a la nación fue un factor importante en las decisiones del pintor y del Estado peruano, encarnado en Elías, quien previsoramente advierte la necesidad del apoyo económico para no afectar la carrera del joven. En paralelo, el seguimiento de su caso continuó en la prensa y, a modo de una primera colaboración, fue invitado por *El Comercio* a hacer una crítica del cuadro *La invención de la quena*, de Teófilo Castillo. También redactaron crónicas sobre las obras de Baca-Flor que causaron buena impresión en el público limeño, como *La vocación natural*, el retrato de Manuel Pardo y el de Antonia Moreno de Cáceres, esposa del presidente<sup>44</sup>. Sin embargo, la concisa apreciación estética que hacen de su cuadro “*La vocación natural*”, refleja la ausencia de una sólida tradición crítica de arte en el Perú finisecular: el estilo es puramente descriptivo, valora los elementos de composición en su sentido más literal y resalta su alta cotización<sup>45</sup>. Más allá de las contingencias, el atributo imperativo para resaltar las cualidades

<sup>43</sup> Además, Baca-Flor siguiendo el ejemplo de Merino “realizó entre Lima y Roma numerosos esbozos a lápiz de temas históricos y literarios que nunca llegaría a llevar a la tela”, aunque se dedicó al “estudio de las colecciones municipales limeñas” (Kusunoki y Majluf 62).

<sup>44</sup> En *El Comercio* del 19 de septiembre de 1887, se hizo una crónica sobre el retrato de Antonia Moreno, exhibido “en las elegantes vidrieras del almacén de joyería del señor Welsch”. Además, se elogia al artista: “El colorido es digno del mejor maestro... El marco en que está colocado corresponde al mérito del cuadro”. Igualmente, en el mismo diario se publicó hacia el 18 de octubre de 1889 una crónica sobre el retrato de Manuel Pardo con auspicio incluido: “se la recomendamos a la apreciación de los profesores y aficionados”. En resumen, como escribió Jochamowitz hacia 1941: “Baca-Flor conquistó en Lima a cuantas personas cultas le trataron y se vinculó con la mejor sociedad y con los intelectuales más selectos” (9).

<sup>45</sup> En el caso de la crónica de *La vocación natural*: “el cuadro es de regulares dimensiones, representa un cuarto donde habita seguramente una familia menesterosa; en él se ve unos avisos pegados en la pared y rotos, una

del artista continuó siendo la “actitud patriótica”, incluso cuatro años después, cuando este se encontraba en Roma:

La noble y patriótica actitud de Baca Flor en Chile —*cuando el destino le obligó a elegir*, no siendo aun sino un niño, entre la protección oficial de un Gobierno rico e influyente y una patria pobre, vencida, humillada, que ningún apoyo podría ofrecerle y, a la que él no conocía, sino por las descripciones de su madre— esa actitud nos obliga a considerar las tres medallas que ha obtenido como *otros tantos triunfos nacionales*. (*El Comercio*, 3 de septiembre de 1891)

El fragmento demuestra que las representaciones de Baca-Flor como un héroe, se tornaron más complejas y literarias aún cuando a su historia se le confirió una fuerza mayor, como el destino inexorable. Al plantear la encrucijada del pintor, el trauma de la guerra con Chile asoma en las crónicas periodísticas de 1891 y desemboca en una personificación del Perú como una patria vulnerada y “feminizada”, sin nada que ofrecer, pues “la derrota peruana había originado una autoimagen de país debilitado, mutilado, exangüe” (Mannarelli 56). La intención de estremecer al lector compatriota se sostiene en la doble hazaña del héroe: un joven, movido por el afecto que le inculcó su madre peruana, eligió desinteresadamente a *aquella* patria y triunfó en su nombre.

Tal como identifica Sara Ahmed en los “textos que circulan en dominio público” o en las narrativas familiares, a través de la movilización de las emociones del lector “se atribuye a *otros* como la *fuerza* de nuestros sentimientos” (1). En efecto, existe un subtexto donde la nación chilena —el otro— es motivo de rabia, pero en lugar de resaltar esta emoción, se destaca la actitud elevada de Baca-Flor, quien comparte el amor a la nación peruana y es reconocido como un miembro valioso de la comunidad. En vista de que el amor permite alinear al individuo con la colectividad, mediante su identificación con un ideal<sup>46</sup> (Ahmed 124) —en este caso, el héroe patriota—, Baca-Flor se convierte no solo en “uno de nosotros” y en objeto de admiración, sino que *sus* triunfos equivalen a los *nuestros*. Los éxitos del

---

escoba y un cajón... La idea es esencialmente original del joven Flor, quien revela poseer dotes especiales para la pintura... un momento de inspiración lo hizo y le fué comprado á un alto precio” (*El Comercio*, 27 de junio de 1887).

<sup>46</sup> Ahmed sostiene que “el amor es un elemento crucial para entender cómo los individuos son alineados con los colectivos a través de su identificación con un ideal, en una alineación que recae en la existencia de otros que han fallado a este ideal...”. Además, la autora explica “cómo la fuerza con la cual el amor empuja hacia un otro que se convierte en objeto de amor, puede ser transferida hacia un colectivo, expresada en un ideal o en un objeto” (124). La traducción es mía.

individuo se transforman en éxitos de la colectividad peruana y constituyen, en palabras de Wuffarden, “triumfos simbólicos” para la nación:

Baca-Flor se presentaba ante el público limeño en el papel providencial del héroe cívico que ofrecía a su país natal la posibilidad de mostrar a un artista notable que no podrá ostentar la nación vencedora en la guerra: un triunfo simbólico (*El último* 3).

El origen de este contrato es explícito en artículos periodísticos anteriores, donde se buscaba justificar la decisión del gobierno al adquirir un compromiso económico con el artista, a pesar de “la catástrofe monetaria que se inició en años posteriores a la guerra” (Castelli 360). Cuando fue anunciada oficialmente la resolución en la que se aprobaba el pensionado<sup>47</sup> (*El Comercio*, 2 de julio de 1890), nuevamente el acto patriótico de Baca-Flor fue ensalzado con unas palabras del presidente Cáceres. Él afirmó que “por las excepcionales disposiciones de este joven artista” y “las circunstancias especiales en que su amor al país lo ha colocado” no era posible “aplazar una protección que más tarde redundará en honor del país”.

El énfasis en el afecto del pintor hacia su patria permite explicar por qué, en nombre de la nación, se le retribuye con el mismo amor y con dinero. Pero no basta con eso, el vínculo de amor establecido con la figura idealizada del pintor, convertido en el héroe del campo cultural, necesita sostenerse en “la promesa del retorno” que permite desplazar el ideal hacia un futuro (Ahmed 131). De tal manera, el apoyo brindado a Baca-Flor es una inversión a largo plazo: “nosotros” retribuiremos su amor y él nos recompensará en un futuro, cuando proyecte una carrera exitosa a nivel internacional y se convierta en un artista emblemático, símbolo de orgullo y modernidad para el Perú<sup>48</sup>. Solo que la situación económica posguerra no era idónea para ofrecer financiamiento y resultó problemático cumplir con el pensionado de Baca-Flor.

En síntesis, a raíz del episodio del premio Roma se formaron los primeros discursos institucionalizados sobre Baca-Flor en el Perú, que dieron origen a su fama como un valioso representante del campo cultural y como un símbolo cohesionador de la nación. Según los

<sup>47</sup> Las condiciones del pensionado fueron señaladas de forma explícita desde un principio: consistía en un monto “de seis mil soles fuertes, cuya mitad se le podrá entregar desde luego, colocándose la otra en un banco de Italia para que, después de dos años, se le dé cada semestre la cantidad de 500 soles”.

<sup>48</sup> Ahmed habla de la “promesa del retorno” y de su contraparte, “el fracaso del retorno”. Este fracaso sería una “extensión de la inversión”, que permite sostener el ideal y aplazarlo hacia un futuro. Por ello, “no es sorprendente que el retorno de la inversión en la nación sea imaginado en la forma de la *futura generación*... El amor nacional sitúa su esperanza en la próxima generación” (Ahmed131).

artículos citados, la caracterización del pintor presenta los epítetos de un héroe nacional: patriota, sacrificado, célebre, lleno de elogios a su obra y sus valores morales. Entonces, el interés en su conducta modélica y la apreciación de su trabajo artístico propició un interés por parte de la élite y ciertos representantes del Estado peruano en relacionarse con él y patrocinarlo. Durante la reconstrucción del país, se perfiló como una necesidad impulsar la modernización de la nación, así como reformular los símbolos patrióticos. En la búsqueda de nuevos representantes culturales, apareció Baca-Flor como un *héroe-artista peruano* de la posguerra, que habría reivindicado al país por mantener la nacionalidad frente a Chile, lugar en el cual creció y fue educado.

En las creaciones literarias de los románticos peruanos, “primaban las representaciones alegóricas abstractas como «libertad», «justicia» y «patria»” (Denegri 51), cuyos términos todavía resonaban en los discursos de la esfera pública. En este período, se había formado una “república melodramática, una comunidad de lectores fascinados por el exceso pasional, la truculencia de las historias y la crítica social” (Velázquez 76). Igualmente, el epíteto del genio tiene origen en las primeras crónicas del pintor: “para perfeccionarse en su educación artística, para la que ha patentizado tener genio” (*El Comercio*, 22 de junio 1887). Aunque no llega a desarrollarse el enfoque de la palabra genio, siguiendo las imágenes del Romanticismo en sentido lato se “reactiva la llama de cierta mistificación” ligada a los conceptos de “Libertad, Inspiración, Genio, Imaginación, Fantasía, Creación, Arte” (Molina 127). No es extraño el uso de tales recursos literarios y modelos arquetípicos para representar a un “personaje” como Baca-Flor en la prensa hacia el fin de siglo. Los ideales del héroe romántico, genio y patriota, serán reflejados con mayor intensidad en textos posteriores, como se observará en el próximo capítulo dedicado a las biografías de 1941.

Como parte del análisis de la formación de representaciones institucionalizadas de Baca-Flor, he señalado “las condiciones históricas para que surja como objeto de discurso”, de forma que ahora estudiaré cómo se inscribe en “un dominio de parentesco con otros objetos en relaciones de semejanza, de vecindad, de alejamiento, de diferencia y de transformación” (Foucault *Arqueología* 73). No solo se trataría del diálogo con tradiciones discursivas como el romanticismo y un incipiente positivismo, sino también de los cambios según diferentes autores y géneros discursivos en los que el artista es representado en diferentes épocas. Por ejemplo, la influencia de los discursos en las notas de prensa y las

lecturas románticas del círculo aristocrático que rodeó a Baca-Flor en Lima, también se hicieron evidentes en su correspondencia personal.

### 1.1.2 Tradiciones discursivas en la correspondencia con Scipión Llona y Luisa Gastañeta (1890-1914)

El propio artista fue consciente de los discursos que circularon sobre él y sobre los valores que le atribuyeron como representante de la colectividad. Tal parece que llegó al punto de interiorizarlos como parte de una misión personal, pues en una de sus primeras cartas luego de haber dejado Lima, le escribe a Scipión: “Veamos en qué va a parar todo esto, ya estoy dentro de la vía. *Ayúdenme todos* y saldré airante (sic) lo veo claro”<sup>49</sup>. El pintor sabe que es necesario contar con apoyo para realizar esta aventura con éxito, por lo tanto, cuando se refiere a “todos”, muestra la expectativa de ser apoyado por sus amigos y por los representantes del gobierno peruano según lo prometido. Cuando Baca-Flor ya se encontraba en Europa, paulatinamente dejaron de aparecer notas de prensa sobre él, por lo cual intentó mantener dichos vínculos durante los primeros años en Roma. Muestra de ello es la estratégica sugerencia que hizo a Scipión Llona en 1891:

anunciar por algún periódico que he obtenido entrar en la Real Academia de Roma, tú sabes que esto me puede hacer mucho bien para mi pensión, y que este antecedente sería de muy buen efecto [en] caso de sacarme algún premio, de lo que tengo muchas probabilidades<sup>50</sup>.

Efectivamente, más adelante Baca-Flor postuló a tres concursos y obtuvo tres medallas<sup>51</sup>. La necesidad de notificar a la prensa sobre sus triunfos, expone una forma de publicidad en la cual se explicita el cumplimiento de su “contrato” con la nación, no solo con el fin de ganar el favor de la opinión pública, sino, específicamente asegurar la entrega de su pensión según los plazos establecidos. El artista sabe cuánto esfuerzo debe realizar para que su carrera no se vea frustrada y, por tal motivo, en la misma carta comenta que recurrirá al

<sup>49</sup> Si bien la carta no tiene fecha, considero que debe ser una de los primeros mensajes que envió Baca-Flor al salir del país, pues indica la incertidumbre y el optimismo ante el comienzo del viaje. Es evidente la expectativa de recibir apoyo por parte de sus amigos, para construir su porvenir. No sabía que, al fin y al cabo, terminaría siendo una trayectoria individual, solitaria y difícil en un inicio, en la cual finalmente saldría triunfador.

<sup>50</sup>Roma, 8 de abril de 1891. Baca-Flor relata que fue el primero de tres ingresantes, entre más de ochenta postulantes.

<sup>51</sup>Carta a Scipión Llona. Roma, 7 de julio de 1891.

ministro del Perú en Roma, José F. Canevaro, con el fin de que redacte un certificado sobre su llegada a Europa hace un año, pues tocaría cumplir con la otra parte de la pensión<sup>52</sup>. A pesar del cambio de gobierno y de funcionarios, las relaciones de mecenazgo con representantes peruanos siguieron siendo solicitadas por Baca-Flor durante sus años de estudio, en especial cuando se asentó en París.

Otro aspecto que podemos identificar en el estudio de la correspondencia con Scipión Llona y Luisa Gastañeta, es la influencia de ciertas lecturas compartidas con sus amigos en Lima, según las referencias literarias que utiliza para relatar su vida o para comentar obras de su interés. Baca-Flor gozaba con la lectura de las cartas que recibía y, además, solía pedir que le envíen periódicos, obras literarias e históricas. Desde Roma, decía a Scipión: “Mucho te agradezco los periódicos que me mandas, pues de cuando en cuando, me proporcionan gran expansión”<sup>53</sup>. Y en la misma fecha, le pedía a Luisa “el favor de enviarme la colección del «Perú Ilustrado», en que trata de las conferencias artísticas hechas por D. Emilio Gutiérrez-Quintanilla y se publicaban en la época en que yo me venía a Europa”<sup>54</sup>.

Ahora bien, conocer el bagaje literario que tuvo Baca-Flor antes de llegar al Perú excede los límites de la presente tesis, dado que existen pocos datos oficiales respecto a su formación educativa y, nuevamente, se encuentran versiones contradictorias entre los biógrafos. De todos modos, los biógrafos peruanos insisten en la influencia de la escena cultural limeña y las tertulias sobre arte que compartió con sus amigos en veladas literarias de las hermanas Cáceres<sup>55</sup>. Tanto en los cuadros como en las cartas de Baca-Flor, encontramos referencias a la obra de William Shakespeare, Gustavo A. Bécquer y Dante Alighieri. A su “amada” Hortensia Cáceres le llama Ofelia. Como título de una acuarela pintada en Lima, escoge “Volverán las oscuras golondrinas”. Y para confesarle a Scipión cuánto necesita de su amistad, le escribe “tú, Virgilio mío, sabrás que todavía no me has dejado en la gloria, en buena compañía, que estoy en esa selva oscura”<sup>56</sup>. El pintor evoca los

<sup>52</sup> Ibíd. Baca-Flor escribe: “con respecto a mi premio, te diré que he visitado al ministro Canevaro y me ha recibido muy bien... dice que hará todo lo posible por obtener que se me cuente el plazo de los dos años desde que se me nombró o dio la ley, en cuyo caso sería en el mes de agosto”.

<sup>53</sup> Carta a Scipión Llona. Roma, 25 de agosto de 1891.

<sup>54</sup> Roma, 25 de agosto de 1891. Como indica Jorge Basadre, Emilio Gutiérrez de Quintanilla fue un erudito limeño, famoso académico junto a Ricardo Palma, que colaboró en numerosas publicaciones del *Perú Ilustrado*, *El Nacional*, *El País*, *La Prensa*, *La Patria* y *El Comercio* (T. 16, 287).

<sup>55</sup> Cabe recordar que Hortensia y Zoila Aurora fueron las hijas del presidente Andrés Avelino Cáceres. Ambas organizaron veladas en su casa, a las cuales asistieron Baca-Flor, Scipión Llona y Luisa Gastañeta.

<sup>56</sup> Carta a Scipión Llona. Valparaíso, 16 de abril de 1890.

primeros versos del Canto I, en el Infierno de la Divina Comedia: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura” (Alighieri 5), para realizar una alegoría sobre el comienzo de su viaje y la importancia de su relación con Scipión, como un guía que le ha “enseñado a ver horizontes lejanos”<sup>57</sup>.

Gracias a las cartas podemos conocer parte de la tradición literaria a la cual recurrió Baca-Flor, según las referencias a personajes mitológicos y bíblicos, la discusión sobre la vida de los artistas del Renacimiento y la evidente influencia de lecturas consagradas durante el Romanticismo sobre su escritura. Es más, hacia el siglo XIX, los poetas románticos mostraron una gran consciencia sobre sí mismos en sus escritos, considerados posteriormente como evidencia biográfica. Autores como Milton, Goethe o Byron, “se pensaron viviendo en los ojos de la prosperidad”, por lo cual “hablaron sobre sí mismos no solo en cartas privadas, diarios y autobiografías, sino también en sus pronunciamientos más formales” (Wellek y Warren 77). El desarrollo de una interrelación entre lo (auto)biográfico y la obra de arte es parte del espíritu de la época, de manera que es comprensible la consciencia de Baca-Flor sobre su posición como artista y la declaración de sus principios estéticos en las cartas.

Tomemos en cuenta la postura de Schlegel para “entender al Romanticismo en sentido intemporal”, como una forma de “poetizar el espíritu, la vida y la sociedad” que comprende desde los cantos homéricos, hasta Shakespeare y Calderón (ctd en Molina 128). En ese sentido, sin encasillar a Baca-Flor en un arquetipo de artista ni en un movimiento literario o pictórico específico, se puede afirmar que posee una sensibilidad romántica en sus ideales y en su forma de experimentar el arte. Basta con leer ciertos fragmentos de sus cartas:

en esta época de juventud en que se esta tan a propósito para percibir todos esos infinitos matices de la luz, y en que se está tan vehemente, y en que claramente hablando se hacen milagros inconscientes. Nadie más apasionado que yo del color y de esos enigmáticos secretos de la factura...<sup>58</sup>

Más allá de la rima y la musicalidad de las palabras, el artista habla sobre la luz en términos similares a los de Goethe en su libro *Teoría de los colores* (originalmente, *Zur Farbenlehre*), cuando sostiene que los secretos de la luz son revelados a la vista a través de

---

<sup>57</sup> Ibíd.

<sup>58</sup> Carta a Scipión Llona. Roma, 28 de noviembre de 1890.



medios de refracción (77) y, por tanto, su esplendor es “como una infinita multiplicación especular”<sup>59</sup> (168). La influencia de Goethe también se puede observar en otras obras que conforman el bagaje de Baca-Flor, como en la ocasión que asistió al teatro para ver *Mefistófeles* de Arrigo Boito, en Santiago de Chile. La obra le resultó tan agradable, que prometió enviar los libretos desde Europa a un amigo en Lima<sup>60</sup>, a manera de compartir lo que había visto personalmente. La delicadeza de enviar el texto es un acto significativo, en tanto manifiesta las prácticas del intercambio epistolar con un destinatario a distancia y muestra los intereses en común con sus amigos.

En cuanto a *Mefistófeles*, el guion comprende “tanto la primera como la segunda parte de *Fausto*, obra de Goethe: nunca había sucedido que un libretista intentó transponer toda la tragedia goethiana en su melodrama” (Paolini 112). Curiosamente, las repercusiones de dicho drama se observan en las expresiones de Baca-Flor sobre el diablo en sus cartas. Como, por ejemplo, cuando llegan las vacaciones y no puede viajar ni estudiar por la falta de recursos económicos: “Disculpa Scipión este desahogo de mi alma, me dirijo a ti porque eres el único ser en quien tengo fe. Pintor, ser un pintor (¡si pudiera vender mi alma al Diablo!) veo tan fácil poder serlo. ¡Basta!”<sup>61</sup>. Tal cual individuo sometido al tedio en su búsqueda del conocimiento, Baca-Flor se siente tentado a invocar al maligno, deseando entretenerse en actividades poco más mundanas. Pero bruscamente se detiene y acaba la autorrepresentación.

Además de conocer la tradición europea, el pintor manifiesta un claro interés por leer textos peruanos y latinoamericanos, tal como se observa en una carta enviada desde París, apenas llegó a Europa en junio de 1890. En esta pide a Scipión “un encargo de gran necesidad, que ya veo la falta que me hace. Búscame todas las historias que se hayan escrito del Perú, sobre todo las convenientes al Imperio Incaico y la Conquista... todo lo que puedas encontrar como tradiciones, cuentos, fábulas”<sup>62</sup>. La larga lista de obras y autores que le

---

<sup>59</sup> La traducción es mía. En el apartado 183, Goethe sostiene que “the different degrees of opacity in so-called transparent mediums... are known to our vision by means of refraction, and invite us to make further trials in order to penetrate...into those secrets which are already opened to our view on one side.” (77). Más adelante, en el apartado 402, considera “the splendour of the sun, or of any light, as an infinite specular multiplication of the circumscribed luminous image, whence it may be explained that all square openings through which the sun shines” (Goethe 168).

<sup>60</sup> Carta a Scipión Llona. Santiago, 18 de febrero de 1890.

<sup>61</sup> Roma, 3 de agosto de 1891.

<sup>62</sup> París, 11 de junio de 1890.

interesan a Baca-Flor puede dividirse en dos grupos sobre literatura de viajes: escritos del siglo XVI y del siglo XIX.

Sobre los textos del siglo XVI solicitados, los autores son misioneros, o conquistadores como Agustín de Zárate, Mancio Serra de Leguizamón, Diego Fernández de Palencia, Pedro de la Gasca, Pedro Cieza de León y Gonzalo Fernández de Oviedo. De hecho, Baca-Flor realiza tal selección porque le interesan los primeros relatos sobre el encuentro entre españoles e incas, el “descubrimiento” y la conquista, con descripciones geográficas, botánicas y etnográficas sobre el mundo andino, los conflictos bélicos y sus excesos. También pide leer al inca Garcilaso de la Vega, hijo de ambas culturas, “quien fue el mayor defensor y apologista de los incas”, no obstante, “casi todos los comentaristas han señalado que su crónica dista mucho de ser un relato objetivo de la historia del Perú pre-conquista. Su visión de los incas es altamente romantizada” (Klaiber 54-55).

El interés de Baca-Flor consiste en conocer los valiosos relatos sobre la cultura inca, en tanto cree que “casi todos” los cronistas señalados fueron “testigos oculares” o “han conocido íntimamente a Atahualpa”<sup>63</sup>. La afirmación no es completamente atinada, debido a que los cronistas pertenecen a diferentes generaciones que no habían presenciado la Conquista en 1532. Por ejemplo, Pedro Cieza de León llegó en 1548 y Agustín Zárate en 1544, ambos son de la segunda generación, pusieron en duda muchas de las afirmaciones hechas por los «hombres de Cajamarca» y, aun así, no compartieron la misma opinión sobre los incas (Klaiber 33). Quizás el malentendido de Baca-Flor se sostiene en las creencias populares de la época sobre una completa fidelidad y credibilidad en las crónicas de la Conquista, demostrando una vez más las tensiones entre la historia y la literatura.

Continuando con la lista, se encuentran los textos de intelectuales decimonónicos que escriben sobre historia, geografía y literatura en Hispanoamérica, muchas veces siguiendo el formato de “la literatura de viajes como un género masculino por excelencia”, con discursos científicistas y una imagen del hombre “moderno y erudito, seducido por el saber” (Denegri 166). Baca-Flor menciona a europeos estudiosos de las culturas mesoamericanas como Lord Kingsborough, escritor de *Antiquities of Mexico* o el español Martín Fernández de Navarrete, quien reunió colecciones de relatos de viajeros como Américo Vespucio y Cristóbal Colón.

---

<sup>63</sup> Ibíd.

Por supuesto, también se encuentra en la lista el italiano Antonio Raimondi, quien es el científico romántico por excelencia, dedicado a estudiar la flora y fauna del Perú. Más adelante, se solicita entre “los modernos”, autores como el expresidente argentino Domingo Faustino Sarmiento, epígono del creciente positivismo en Latinoamérica, para quien “la función de la literatura de ficción era la de auscultar la realidad contemporánea nacional, del mismo modo que un científico social” (Denegri 148).

En la siguiente parte de la lista, menciona a historiadores afincados en el Perú como el italiano Tomás Caivano, quien publicó *Historia de la guerra de América entre Chile, Perú y Bolivia* en 1882, tema de gran interés para Baca-Flor por la disyuntiva entre su identidad peruana y chilena. También solicita leer al español Sebastián Lorente<sup>64</sup>, quien actualmente “es un buen ejemplo de cómo los historiadores del siglo XIX reforzaron la imagen utópica de los incas, proveniente de algunos cronistas coloniales como Garcilaso” (Dager 130). Cabe señalar que los proyectos de Lorente y de Ricardo Palma ofrecen “una imagen de conjunto sobre el pasado de la nación resulta fundamental para la burguesía, pues en base a ella «inventa» una imagen nacional del país” (Dager 143). La afinidad entre ambos autores no es rara, pues en las primeras páginas de *La Bohemia de mi tiempo* (1886), Palma lo presenta como un hombre de mérito<sup>65</sup>. Es importante reparar en textos claves para la consolidación de imágenes sobre la nación peruana, puesto que el mismo Baca-Flor expresa la necesidad de conocer dicha tradición histórico-literaria en un momento en el que debe reafirmar su identidad como peruano y como representante cultural.

No en vano, el pintor desea leer las tradiciones de Ricardo Palma —el representante por excelencia del movimiento romántico—, así como “el drama de Ollantay”, “todas las obras históricas de don Felipe Pardo” y las comedias de Manuel Segura, quienes “pertenecen a la generación mayor que representa el tradicional teatro de costumbres (Denegri 87). En el comienzo de *La Bohemia*, Palma habla de la “nueva generación” y la juventud a la que perteneció, dado que “fuera de esa bohemia estudiantil, no había en Lima sino literatos que

<sup>64</sup> Según Dager, Lorente logró “confeccionar una visión general del pasado peruano y del Perú. Presentó, pues, una ficción «guía» que contribuyó en el proceso identitario y de construcción del Estado-nación, según la cual, la cohesión de la comunidad nacional se habría empezado a formar ya en los tiempos que convivieron conquistadores y conquistados” (Dager 147). La cursiva es mía.

<sup>65</sup> Palma presenta a “Don Sebastián Lorente, español y decano de la Facultad de Letras en la Universidad de San Marcos, murió a fines de 1884. Entre otras obras de mérito, dio a la prensa una *Historia de la conquista* y otra de la época colonial” (4).

empezaban a peinar canas” y los primeros a los que menciona son Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga (4). Aunque hacia la época se habían convertido en representantes de una literatura costumbrista que perdía vigencia, ambos aludieron “a la Historia como un repositorio de situaciones dramáticas que permitiría la elaboración de textos...populares por su agradable lectura” (Velázquez *Orígenes* 79).

Para concluir con el pedido, Baca-Flor le recomienda a Scipión: “habla con D.R. Palma sobre este asunto y pídele datos para la adquisición de estos libros o documentos, como tú sabes, es una persona entendida”<sup>66</sup>. Es notoria la influencia de Palma en las lecturas de Baca-Flor –a quien frecuentó en la Biblioteca Nacional– y en un circuito social que congrega a artistas e intelectuales limeños. Siguiendo el influjo de Palma, se puede reconstruir entre las lecturas de su generación, la impronta de los primeros cronistas (como “historiadores”) y del romanticismo europeo, con escritores como Hugo, Byron y Lamartine (Bohemia 5). Dicho bagaje sería compartido años más tarde con la juventud aristocrática de la que se rodeó Baca-Flor<sup>67</sup>, pues la época de guerra impidió renovar rápidamente los artefactos culturales. En efecto, esta sensibilidad caracterizó la escritura de otras jóvenes que participaron en las veladas literarias<sup>68</sup>, como Zoila Aurora Cáceres cuyo “tono sentimental y romántico influiría no solo en la narración de su texto, sino posiblemente también en su comportamiento” (Miseres 399). De allí que los recuerdos de esta época fueron recurrentes durante la vida de Baca-Flor en Roma, según expresa a Luisa en una carta:

Al lado de mi estudio hay sin duda un músico y siento casi todas las tardes tocar el piano y muchas veces algo de lo que Uds tocaban . . . (qué difícil es expresar las ideas o sentimientos.) Qué cosa más rara siento cuando oigo apenas ese piano de voz apagada y suena algo que me los trae a la memoria, con tantos otros recuerdos<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*

<sup>67</sup> Delboy nombra a aquellos que asistieron junto a Baca-Flor al café Montes, lugar de reunión para artistas e intelectuales: José María Valle Riestra, Luis Ugarte, Luis Astete y Concha, Andrés Álvarez Calderón, los Pezet, José Granda, Pedro López Aliaga" (12). Además, Baca-Flor retrató a Angélica, la hija de Ricardo Palma, cuando esta era niña (ver *El último*, 91).

<sup>68</sup> Jochamowitz describe brevemente las veladas en casa de la familia Cáceres, donde los siguientes participantes se reunían para leer a Bécquer, Shakespeare y Lamartine: “Hortensia y Zoila Cáceres, Luisa Gastañeta, María Teresa Alayza y Paz Soldán, Luis Astete y Concha (pintor), José María Valle Riestra (músico), Scipión Llona (científico)” (10).

<sup>69</sup> Carta a Luisa Gastañeta. Roma, 27 de mayo 1892.

Las veladas al son del piano fueron conservadas en la memoria del artista como parte de un período gratificante en Lima, por las amistades y el amor compartido hacia el arte. En reiteradas ocasiones, escribe al respecto: “Les recuerdo como a través de un tul de abstracciones, sin fuerzas aún para hacer una alegoría”<sup>70</sup>. La nostalgia por aquella época refleja el contraste con su soledad en Roma y se transforma en fragmentos más poéticos en sus cartas: “Hoy que estoy tan lejos y como abandonado de Dios, sin tener para descanso de mi alma entristecida una sola expansión, les recuerdo como los ángeles de ese pequeño paraíso que se llama Lima”<sup>71</sup>.

Finalmente, gracias a las lecturas que Baca-Flor solicita en sus cartas, podemos identificar un circuito de intercambio cultural en el que se recomiendan autores y obras pertenecientes a un canon “nacional”, donde los documentos históricos y la creación literaria se encuentran emparentados en múltiples textos<sup>72</sup>. En la práctica, esta cultura pertenecería más a una “élite letrada que se plegó al ideal burgués de imaginar la nación” y situó su origen en tiempos inmemoriales como el imperio de los incas, “con el propósito de contribuir a la cohesión del grupo.” (Dager 58). El artista decidió sumergirse en el estudio de la historia y la literatura peruana con la cual no se encontraba tan familiarizado hasta entonces, pues había crecido en Chile. La formación de un conjunto de conocimientos y prácticas sociales en común con la burguesía peruana fue necesaria para él, en tanto se convirtió en un individuo ejemplar que debía ser integrado a los nuevos proyectos de modernidad.

Por último, cabe resaltar que los propios biógrafos peruanos transcribieron fragmentos de la misma carta para comentar las lecturas de Baca-Flor, como una muestra de su fascinación por la alta cultura peruana. La diferencia radica en que ambos sostienen que al pintor solo le importaba el período Incaico y hasta sentía repudio por los españoles. Según Jochamowitz, “no quiso saber de la historia del Perú sino lo que había sido anterior a la Conquista o posterior a la Independencia” (67), y según Delboy, “en el fondo, era un indigenista. Esto afirmó en él un profundo sentimiento antiespañol, particularmente por lo que atañía a la Conquista” (39). Jochamowitz le atribuye a Baca-Flor una postura específica

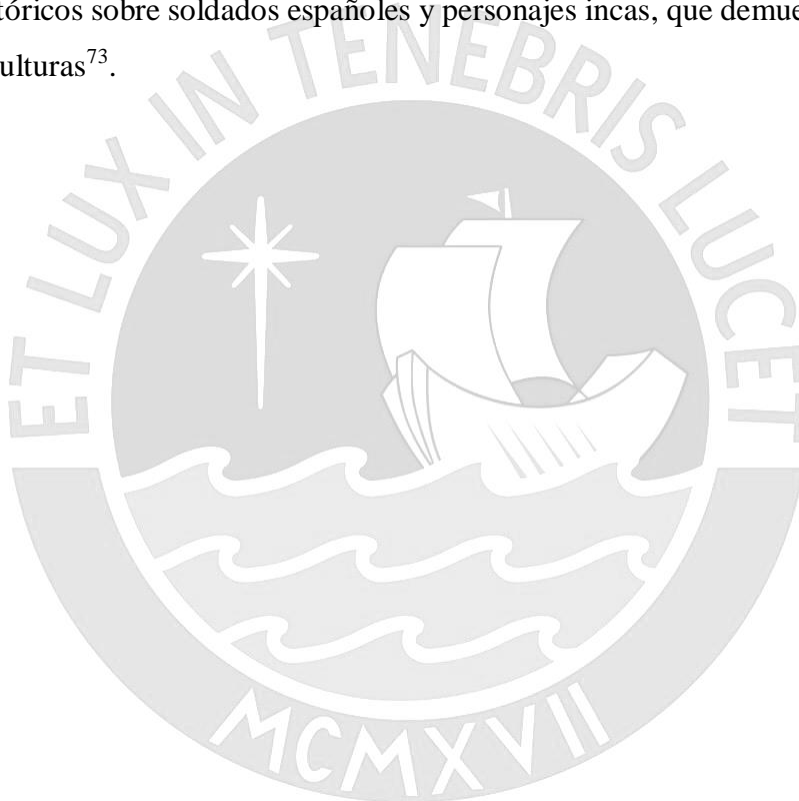
<sup>70</sup> Carta a Scipión Llona. Valparaíso, 16 de abril de 1890.

<sup>71</sup> Carta a Alcides Llona. Roma, 24 de agosto de 1890.

<sup>72</sup>Por ejemplo, entre las fuentes históricas que Palma utilizó para escribir sus Tradiciones, figuran “las actas del cabildo de Lima, manuscritos de las bibliotecas conventuales, crónicas, memorias de virreyes, etcétera- y obras historiográficas de sus contemporáneos” (Dager 148).

sobre el virreinato del Perú, como si se tratara de una época deleznable que es omitida en su interés por la historia. Mientras que la versión de Delboy, demuestra la intención de caracterizar al personaje de forma vigente, de tal manera que encaje en las corrientes artísticas e intelectuales que hacia 1940 ya eran parte de un nuevo canon, como el indigenismo.

Si bien existió gran interés por parte de Baca-Flor hacia los incas, resulta anacrónico clasificarlo como “indigenista” cuando ni siquiera en vida perteneció a este movimiento. En todo caso, en sus lecturas encontró motivos para la creación plástica, realizó delicados estudios escultóricos sobre soldados españoles y personajes incas, que demuestran su interés sobre ambas culturas<sup>73</sup>.



---

<sup>73</sup>Ver los estudios de personajes incas y de soldados españoles en arcilla modelada (ca. 1896/1905) reproducidos en *El último académico*, 312-313.

## 2. Estudio crítico de las biografías póstumas de Carlos Baca-Flor: Jochamowitz (1941), Delboy (1941) y Canyameres (1980)

Para continuar con el estudio de una historia de transmisión de textos, corresponde identificar cómo las primeras representaciones de Baca-Flor en la prensa fueron incorporadas y reformuladas en las biografías póstumas. Puesto que el objeto de estudio ha cambiado, es necesario comenzar por definir ciertas convenciones del género biográfico para conocer cómo fueron producidos estos textos literarios. En el caso de Baca-Flor, sus biografías se consagraron como formas canonizadas de conocimiento hasta comienzos del siglo XXI, por lo cual habría que examinar cuidadosamente los discursos que presentan. Especialmente si consideramos que hasta la publicación del reciente estudio de *El último académico* (2012), tanto un lector aficionado como un investigador debían remitirse a las biografías para conocer sobre el artista.

De acuerdo a autores como Wellek y Warren (1950), la biografía es un objeto de estudio literario que pertenece también a la historiografía. El motivo sería el siguiente: busca reconstruir la vida de un individuo según su “desarrollo moral e intelectual, la carrera externa y la vida emocional”, a partir de “estándares usualmente tomados de algún sistema ético o código de maneras” (Wellek y Warren 75). Es decir que el relato de vida de un sujeto histórico debe contar con descripciones de su actuación en las esferas pública y privada, conforme a aquellos valores que le permiten destacar en una sociedad específica. Sin embargo, los límites difusos entre historia y literatura complejizan una definición del género biográfico y la posición de los sujetos discursivos. En su “formato ideal”, la biografía es:

el relato escrito u oral, en prosa, que un narrador hace de la vida de un personaje histórico (poniendo el acento sobre la singularidad de una existencia individual y la continuidad de una personalidad). El género se encuentra así definido por la forma (narración, prosa), el sujeto tratado (una persona real: entonces un texto referencial y no una ficción), y, facultativamente, por la perspectiva del relato, la focalización sobre una interioridad y una visión del mundo... Las palabras *relato*, *narrador*, *histórico* indican la pertenencia común a la literatura y a la historia (Madelénat 20).

Sin importar cuántos recursos literarios puedan utilizar los biógrafos, no es cuestionable el carácter de figura pública o individuo en concreto sobre el cual se elabora un relato. Esto se sostiene en el caso de Baca-Flor, quien es caracterizado desde lugares de

adscripción tradicionales y criterios de poder como la clase, el género, el grupo étnico, los “antecedentes familiares”, la educación, la vestimenta, entre otros. Los epítetos de héroe romántico pueden generar la impresión de que nos encontramos frente a un personaje ficticio, mas no deberían poner en tela de juicio la autenticidad del sujeto histórico.

Los elementos seleccionados para representar al artista, ponen en evidencia “la construcción de identidades sociales y la posición de los sujetos discursivos, así como la construcción de relaciones sociales y de un sistema de conocimiento y creencias”<sup>74</sup> en el discurso (Fairclough 64). Cada rasgo físico y psicológico posee una carga política, social y personal, asociada a relaciones de poder que repercuten en la identidad pública del artista. En conjunto, estas descripciones conforman los retratos literarios de Baca-Flor en diferentes “poses”, tomando el término de Sylvia Molloy, como una representación del cuerpo en toda su gestualidad, materialidad y conducta<sup>75</sup>. En tanto “los cuerpos se leen (y se presentan para ser leídos) como declaraciones culturales” (Molloy 43), resulta clave analizar las estrategias discursivas utilizadas para “reconocer –o negar– nuevas formas de ser en sociedad y en la nación” (12).

Por consiguiente, el presente capítulo consiste en un análisis representacional de los retratos literarios en las tres biografías póstumas. La historia de transmisión de textos, los cambios en las tradiciones discursivas, las convenciones del género biográfico y la posición enunciativa de cada autor son los factores que tomaré en cuenta para el estudio. De acuerdo a un orden cronológico, Alberto Jochamowitz y Emilio Delboy (1941) sustentaron parte de sus textos en la lectura de artículos periodísticos y de la correspondencia personal de Baca-Flor. En ambos casos, encuentro que el estilo del lenguaje, la narrativa y la caracterización del sujeto biografiado (representado como un héroe), son elementos que reflejan las tensiones entre dos tradiciones discursivas que se transformaron con el cambio de siglo: el romanticismo y el positivismo peruano.

---

<sup>74</sup> La traducción es mía. La cita original es la siguiente: “Discourse contributes first of all to the construction of what are variously referred to as ‘social identities’ and ‘subject positions’ for social ‘subjects’ and types of ‘self’ (see Henriques et al. 1984; Weedon 1987) ...Secondly, discourse helps construct social relationships between people. And thirdly, discourse contributes to the construction of systems of knowledge and belief.” (Fairclough 64)

<sup>75</sup> Molloy propone “rescatar ese cuerpo, recalcar su aspecto material, su inevitable proyección teatral, sus connotaciones plásticas; ver qué gestos acompañan, antes bien determinan, la conducta del poseur. Pensar sobre todo cómo se construye un campo de visibilidad dentro del cual la pose es reconocida como tal y encuentra una coherencia de lectura” (43).



Así también, encuentro que los primeros biógrafos producen retratos literarios del pintor que se pueden dividir en tres imágenes estáticas o poses, de acuerdo a la evolución del sujeto biografiado. Tal como sostiene Molloy, “el concepto de pose remite a un histrionismo, a un derroche, y un amaneramiento tradicionalmente signados por lo no masculino, o por un masculino problematizado” (47). Las poses en las que Baca-Flor es retratado, muestran el “histrionismo” de un artista excéntrico y el sentimentalismo de un héroe lacrimoso, cuya masculinidad resulta “problemática” a causa de una misteriosa soltería. El modelo literario utilizado para organizar el relato biográfico y definir las acciones del sujeto, es la novela de aprendizaje o *bildungsroman*, cuya estructura triádica está dividida por ritos de pasaje. Sin embargo, las representaciones de Baca-Flor no necesariamente se caracterizan por la unidad o la coherencia, dado que existen tensiones, especulaciones y silencios en cada texto. Para tratar este último punto, analizaré los *silencios biográficos* frente a los *silencios epistolares*.

En el segundo acápite, continuaré con la historia de transmisión de textos en un análisis comparativo con la tercera biografía póstuma (1980), escrita por Ferrán Canyameres. El autor completa las lagunas de textos anteriores, desmiente las especulaciones y redirige la atención del relato hacia la trayectoria de artística de Baca-Flor. Finalmente, en el tercer acápite propondré una tipología de las biografías según la intención de cada autor y el enfoque de sus textos, teniendo en cuenta los tipos de fuentes que consultaron, los imperativos ideológicos y los mandatos colectivos a los que se enfrentaron.

## 2.1 Las biografías peruanas

Las tensiones entre lo histórico y lo literario no solo provienen del género biográfico. Como hemos visto, para los intelectuales latinoamericanos decimonónicos, las interrogantes sobre cómo narrar la historia nacional<sup>76</sup> discurrieron “entre la historia (real, verdadera) y la imaginación novelesca”, de manera que “texto y paratexto exhiben *la tensión permanente*” (Batticuore 49). Curiosamente, la situación parece sostenerse hacia mediados del siglo XX en el caso peruano, según se observa en las biografías de 1941. En ambos textos, se alterna entre datos históricos y una narrativa mítico-novelesca sobre el héroe, sus aventuras y su

---

<sup>76</sup> Batticuore ilustra esta situación con el caso de la escritora argentina Juana Manso, aunque es aplicable a los escritores peruanos decimonónicos también. Manso “no se resigna a que la novela sea un «romance» de entretenimiento, ni pretende convertirla en un mero «documento» histórico”, en todo caso, “se debe advertir que durante el siglo XIX la problemática del lenguaje (y eventualmente del género literario) apropiado para narrar asuntos relativos a la historia no atañe solamente a la autoría femenina” (151).

único romance. La aparente paradoja de un personaje histórico retratado mediante tópicos literarios enfrentados entre sí, será explicada a continuación.

Tras la Guerra del Pacífico (1879-1883), el predominio de los discursos románticos perdió fuerza paulatinamente, para dar lugar a postulados positivistas sobre la nueva consolidación de una nación moderna<sup>77</sup>. No obstante, “según Marcos Cueto, el positivismo peruano tuvo un significado contradictorio. Los intelectuales hicieron suya la retórica de esta tendencia en cuanto la ubicaron como fuente del progreso”, pero “esto no llegó a orientar de manera persistente la forma de las instituciones ni sus actividades” (Mannarelli 46). Igualmente, para Jorge Basadre “las influencias positivistas en el campo de la historiografía no tuvieron vasta repercusión... El positivismo universitario peruano quedó, en conjunto, como un movimiento tenue” (T.16,275). Es decir que la adopción de principios positivistas no implicó una completa ruptura o abandono de la tradición romántica, pues en la práctica, ambas corrientes coexistieron como motivos de creación literaria, investigación científica e histórica. En esta última, a pesar de la nueva propuesta metódica, continuó el desarrollo de una “historia narrativa y romántica” donde:

se enaltece a los hombres de aquellos años para ofrecerlos como modelos de comportamiento... con el propósito de fomentar el patriotismo, creando antepasados de los cuales enorgullecerse (Dager 165).

Sin duda, los biógrafos peruanos parten de la misma premisa para recordar a Baca-Flor y, casi literalmente, construir un monumento en su memoria, según Manuel V. Villarán en el prólogo al libro de Jochamowitz: “es un verdadero *monumento conmemorativo* erigido en homenaje al gran compatriota, cuyas altísimas virtudes...*reflejan sobre la patria honra grande e imperecedera*”<sup>78</sup> (III). Aunque puede parecer tardío el hecho de que hacia 1941 se mantuviera el estilo decimonónico, Jochamowitz, Delboy y los amigos que brindaron su testimonio sobre Baca-Flor, nacieron en las últimas décadas del XIX, en el seno de familias acomodadas en Lima. Por tal motivo, compartieron el bagaje cultural señalado, con un

<sup>77</sup> Por su parte, el filósofo y educador Augusto Salazar Bondy, sostiene que “el positivismo aparece con fuerza en el Perú recién en 1885 y dura hasta 1915” (ctd en Quintanilla 13). No obstante, según Bondy, “los historiadores del siglo XIX que se acercaron a Spencer, no mostraron una adopción plena de los ideales positivistas” (Dager 161).

<sup>78</sup> La cursiva es mía.

conocimiento de la tradición literaria peruana y europea que determinó en gran medida el estilo del lenguaje y la perspectiva de cada autor.

La ausencia de una sólida tradición biográfica en el Perú, así como la incipiente crítica literaria<sup>79</sup> y de arte, fueron factores determinantes en los textos de Jochamowitz y Delboy. En todo caso, el principal modelo o referente que tuvieron para retratar a Baca-Flor es una forma precursora del género biográfico conocida como la “semblanza”, usualmente publicada por entregas en los diarios durante el siglo XIX. En las semblanzas, se narra la vida ejemplar de personajes heroicos, militares o intelectuales, con el fin de crear un relato cohesionador en el imaginario nacional:

“los compendios de semblanzas, que compusieron tanto escritores canónicos como no canónicos, fueron una de las formas privilegiadas que asumió el discurso historiográfico. El hábito de admirar y reverenciar a las figuras eminentes del pasado, concebido autocráticamente como un catálogo de vidas ilustres, fue uno de los pilares ideológicos que motivaron la escritura biográfica en la ciudad letrada<sup>80</sup>. (Peluffo, *Narrativas desplazadas*)

Ana Peluffo realiza un análisis representacional de Francisca Zubiaga, la Mariscala, en las semblanzas escritas por Clorinda Matto de Turner, Ricardo Palma, Flora Tristán y E. de Sartiges. En ellas encuentra el carácter heroico del personaje como un rasgo fundamental, que debe ser definido a partir de supuestos ideológicos, el género, las tensiones entre la historia y la ficción, los silencios y los atributos más destacados. Los mismos elementos, incluyendo los discursos contradictorios en las semblanzas, pueden ser hallados en las biografías de Baca-Flor<sup>81</sup>, por lo cual se infiere que Jochamowitz y Delboy siguieron el mismo modelo, típico de las tradiciones discursivas peruanas. Ambos tuvieron que enfrentarse ante las lagunas en una tradición biográfica sobre Baca-Flor y sus

<sup>79</sup> Como indica Marcel Velázquez, “la fundación de los estudios literarios se inicia en los primeros años del siglo XX y alcanza su perfil definitivo en las tres primeras décadas del mismo: una reflexión sistemática y orgánica, y la concepción de que la literatura peruana era un proceso articulado a nuestro devenir sociohistórico” (*La novela romántica* 66).

<sup>80</sup>La autora continúa: “Se trataba, como dice Ricardo Palma en una poco conocida colección de apuntes biográficos, de profanar a las cenizas de los héroes del pasado para que pudieran servir de ejemplo a las generaciones del porvenir (*Corona Patriótica* 6)” (Peluffo, s/p)

<sup>81</sup>Peluffo encuentra que “El tipo de personaje que Matto de Turner imagina en esta semblanza o microbiografía es una figura jánica que tiene dos caras: por un lado, una faceta «viril» y combativa que alude al mundo de las armas; y por otro, un costado sentimental asociado con la domesticidad” (s/p). Cabe recordar la descripción de Baca-Flor realizada por Delboy con la misma combinación de atributos masculinos y femeninos: por un lado, el pintor tenía manos finas y pie pequeño; por otro, era fuerte y ancho de hombros (52-53).

contemporáneos, tal como anota Juan P. Paz-Soldán en su *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos* (1921):

Cada vez que se trata de escribir algo sobre personalidades nacionales...en el siglo XIX, se tropieza con la falta...de datos sobre ellos. Aun sobre los que hoy figuran... se quejan en el extranjero de no tener informes precisos. Este Diccionario... vendrá, en parte, a llenar algo de ese vacío, *en cuanto se refiere a la actual generación*. Obras de esta naturaleza existen en todos *los países civilizados*<sup>82</sup> (1).

El imperativo civilizatorio continuó latente a lo largo del siglo con la expectativa de que los peruanos célebres se consagren ante los ojos del mundo occidental, como héroes cuya vida encarna los valores del sujeto nacional moderno. La intención de contribuir a una tradición cultural peruana de alcance internacional, medida en los términos de modernidad y civilización, también es explícita en las biografías de Baca-Flor. Así que la ausencia de una publicación dedicada enteramente al pintor, llegó a su fin a pocos meses de su muerte en 1941, con las biografías de Jochamowitz y Delboy.

Ningún tema sobre Baca-Flor se había perfilado aún como un objeto de estudio, por lo cual solo era posible recurrir a las fuentes primarias como documentos oficiales, testimonios de personas cercanas, fotografías, reproducciones de pinturas, objetos personales y la correspondencia<sup>83</sup>. Especialmente, las cartas brindadas por Scipión Llona y Luisa Gastañeta<sup>84</sup>, cuyos fragmentos fueron incorporados a las primeras biografías mediante la transcripción, la paráfrasis y las reproducciones fotográficas. La relación de transmisión de

<sup>82</sup> La cursiva es mía. En este libro se incluye a Baca-Flor, pero la información biográfica es muy concisa y no presenta información adicional que deba ser mencionada.

<sup>83</sup> Asimismo, Jochamowitz cita como documentos históricos, la Resolución Legislativa del 2 de agosto de 1889, donde el gobierno peruano se compromete a otorgarle un pensionado a Baca-Flor (24) y un documento notarial donde figura la venta de las pertenencias de Baca-Flor a sus discípulas Olimpia Arias y Marie Louise Faivre (59). Sobre los artículos periodísticos chilenos, menciona “El Mercurio” (3) y el “Taller ilustrado” (6), además de conocidos periódicos peruanos. Por otra parte, Delboy realiza una “cronología póstuma” con los documentos que anunciaban las noticias y las gestiones en torno al fallecimiento del artista, como una concisa nota del Ministro del Perú en Francia. Entre documentos, Delboy transcribe una resolución ministerial, una escritura de Nueva York donde se declara a Faivre y Arias como herederas, así como incluye una nota personal de agradecimiento, del propio artista a Delboy, por remitirle un recorte de *El Comercio* cuando vivía en Nueva York (34). Las principales fuentes de Delboy, aparte de su propia experiencia, son los testimonios de sus amigos cónsules y cancilleres que trataron de cerca al artista en Nueva York, como Carlos A. Pezet y Francisco Pardo de Zela (57).

<sup>84</sup> Jochamowitz agradece el aporte de los amigos de Baca-Flor: “Scipión Llona, el más antiguo de ellos y el preferido, puso a nuestra disposición toda la valiosa correspondencia”(14). Igualmente, Delboy: “don Scipión Llona me ha dado preciosos datos de la época y ha tenido la gentileza de poner a mi disposición parte de la correspondencia íntima” (11).

textos y la hibridación del espacio biográfico se torna más compleja en este escenario: gracias a la reproducción fotográfica, es posible leer las cartas que no figuran actualmente en la colección. Incluso la forma en que los biógrafos narrativizaron las cartas, determinó el estilo de las mismas en la transcripción que hizo Canyameres para su propio texto.

Jochamowitz y Delboy aprovecharon la coyuntura para rendir un primer homenaje al pintor, pero la urgencia con que escribieron impidió realizar una investigación rigurosa, situación que se traduce en la continuidad de lagunas de información, versiones contradictorias o frases ornamentadas que simulan ocultar los vacíos. En ese sentido, las biografías de 1941 se encuentran más próximas a la creación literaria que al paradigma historiográfico, según el cual los autores deberían trabajar solo con “hechos documentados y verificables que apunten hacia la reconstrucción de una historia de vida, en un lenguaje claro y poco adornado” (Benton 11). El mismo Jochamowitz reconoce que su publicación es un primer aporte, en vista de que jamás se escribió un libro sobre Baca-Flor, ni “los numerosos juicios y apreciaciones que él emitió sobre el arte y los artistas, ni un inventario de su obra” (XV). De igual manera, Delboy define las limitaciones y el enfoque de su obra desde las primeras páginas:

No pretendo que este trabajo constituya biografía completa.... Encuentro lagunas difíciles de llenar, *pero explicables tratándose de personalidad tan matizada*. Más documentación, supondría una tarea de *tiempo y confrontaciones prolijas*. Por eso, es una nota periodística de actualidad<sup>85</sup> (8).

El autor admite que su texto carece de una detallada investigación e intenta situarlo fuera del género biográfico, pues inicialmente fue ideado para las ediciones dominicales del diario *El Comercio* durante 1941, en un formato similar al de las semblanzas decimonónicas, publicadas por entregas en los diarios. Delboy expresa que su intención fue rendir rápidamente un homenaje al “hombre singularmente complejo”, sobre el cual circulaban comentarios en torno a su riqueza, personalidad y fama (7-8). Sin embargo, es explícita también la pretensión de llenar las lagunas o silencios con la interpretación de una personalidad “excéntrica”. En vista de que el héroe no puede presentar vacíos, estos son llenados a partir de tópicos literarios y una “visión artística que nos ofrece a todo el héroe calculado y medido hasta el final; en él no debe haber un secreto de sentido para nosotros”

---

<sup>85</sup> La cursiva es mía.

(*Estética*, Bakhtin 117). Dicha situación se traduciría en una necesidad por conocer todos los detalles concernientes a Baca-Flor, como su aspecto, su rutina y las anécdotas minúsculas sobre su carácter, dando lugar a retratos literarios con énfasis en la intimidad.

Las lagunas de información o los silencios a los que se enfrentaron los biógrafos, son denominados “*gaps*” por Michael Benton y se presentan tanto en los archivos documentales como en “la brecha frente a la «vida interna» del sujeto, generalmente motivo de frustración para los biógrafos de artistas, en su intento de llenar estos vacíos” (20). Por ello es fundamental estudiar cómo el acceso a la correspondencia personal permitió penetrar en la intimidad del artista, hasta convertirse en una necesidad para reconstruir al personaje completo. La intrusión en la vida privada es justificada asimismo por la *imposibilidad* de disociar al hombre de la obra: “Es difícil desdoblar al personaje porque, como en la frase de Buffon, hombre y estilo, es decir, carácter y obra, son la misma cosa” (Delboy 62). Bajo la autoridad del conde de Buffon, naturalista francés del siglo XVIII, el biógrafo valida su intrusión en la intimidad del personaje público para llegar a conocer al hombre y su producción artística.

De forma similar, Jochamowitz sostiene que: “No se puede, en Baca-Flor, separar al hombre del artista, pues en realidad uno explica al otro”. Así, los autores realizan una exégesis en la cual vida pública y vida privada resultan interesantes en la misma proporción, con el fin de explicar el deslizamiento de los autores entre ambas esferas y obtener la atención del lector. El interés no estaría destinado solo al protagonista del relato biográfico, sino hacia la novedad de las cartas, ofrecidas como la develación de los misterios y de las emociones de una figura tan controversial como potencialmente heroica. Al ser un relato destinado para la memoria colectiva, cada autor elegirá qué facetas de Baca-Flor desea mostrar, ensalzar o silenciar.

La oscilación entre las convenciones de la historia y la literatura ponen en evidencia la ligereza con la cual se producen discursos con elementos ficcionales en las biografías. De hecho, “los diferentes factores (técnicas narrativas, encuadre y posición) engendran actitudes de lectura diferentes”, que se pueden calificar de literarias o científicas (*Memoria*, Lejeune 54). La postura de los biógrafos peruanos respecto a sus propios textos, consiste en demostrarle al lector que se encuentra frente a la representación más fiel y detallada posible

de un individuo, casi al estilo de los escritores naturalistas del siglo XIX. Por ejemplo, el mismo Delboy argumenta la objetividad de sus observaciones y la exactitud de las anécdotas reunidas, basándose en hechos y en su trato personal con el artista<sup>86</sup>, a quien conoció en Nueva York, en junio de 1927 (30-34). De forma similar, el relato de Jochamowitz presenta las marcas del estilo indirecto libre y la voz de un narrador omnisciente, que conoce la introspección psicológica de su personaje y es capaz de profundizar en sus emociones<sup>87</sup>. La estrategia de ambos autores demuestra un manejo de las convenciones para componer una biografía, en tanto utilizan dos elementos principales identificados Richard Holmes:

El primero es la reunión de los materiales fácticos, la formación del orden cronológico de la «travesía» de un hombre a través del mundo... El segundo es la creación de una relación ficticia o imaginaria entre el biógrafo y el sujeto biografiado; no solamente como un “punto de vista” o una “interpretación”, sino como un diálogo continuo entre ambos (ctd en Benton 4).

Puesto que el primer aspecto ya fue revisado, toca destacar el segundo punto de Holmes sobre el biógrafo y el sujeto biografiado: aunque Baca-Flor ya no puede hablar ni responder, “el biógrafo tiene que actuar y pensar como si este pudiera”. Con este principio, se construye al personaje a partir de la descripción, la interpretación y la simulación de sus acciones y facultades que, por supuesto, no están exentas del control o el desdoblamiento del biógrafo sobre ellas. Las relaciones del desdoblamiento especular se manifiestan, una vez más, para arrojar luces sobre el carácter dialógico de la cadena discursiva y la acción de los biógrafos en el relato. No solo los textos se reflejan entre sí y muestran una serie de referencias cruzadas, sino que, además, los propios autores desdoblan su voz en los discursos que producen y en los personajes del relato, según su posición enunciativa. Las proyecciones

---

<sup>86</sup> Delboy argumenta la validez de su texto de las siguientes maneras: “No solo son personales mis observaciones... Reposan en hechos” (8). “Lo que digo aquí, salvo alguna ocasional infidelidad de la memoria, y que se basa en las charlas que sostuve con el pintor en los Estados Unidos, puede tenerse como exacto” (30). En la página 34, relata que le escribió una nota a Baca-Flor en 1926, pero no lo conoció personalmente sino hasta que su amigo, el canciller Pezet, se lo presentó en un encuentro fortuito.

<sup>87</sup> Por ejemplo, Jochamowitz interpreta explícitamente los pensamientos de Baca-Flor y realiza una analogía sobre sus afectos, equiparando la “tristeza” de dejar París por aquella que el pintor sintió cuando dejó Lima en 1890: “no experimentó tal júbilo, sino al contrario, la idea de tener que salir de París, lo enfrió considerablemente...sintió él entonces idéntica zozobra a la de su partida de Lima” (40).

o apariciones dentro de la biografía, pueden ser ubicadas en la autorreferencialidad del autor en el texto, en los pensamientos de los personajes y los valores que se les adjudica.

### 2.1.1. La creación de los retratos literarios

En las biografías, el deslizamiento hacia la ficción es uno de los principales motores para la creación de los retratos literarios de Baca-Flor, quien es descrito física y psicológicamente al detalle. Como parte de estas representaciones, existen dos imágenes centrales que motivan el relato de vida e invitan a los biógrafos a utilizar tópicos literarios: las figuras del héroe nacional y del artista célebre. La historia personal entonces adquiere connotaciones épicas y roza con un carácter legendario que permite “explicar” al artista, con la misma grandeza poética con la cual se representa a reconocidos personajes históricos. En palabras de Paul Kendall, esta situación explicita otros matices que exceden a los denominadores universales de una biografía en su forma más convencional:

La definición excluye a las obras situadas en los dos extremos del espectro biográfico: la biografía ‘novelizada’ simula la vida, pero no respeta los materiales de los que dispone, mientras que la biografía saturada de hechos, producto de la escuela charlatana de la erudición-compilación, adora los materiales, pero no simula una vida. (ctd en Dosse 30)

Los extremos entre los que oscila la biografía, abren una problemática para la creación de los primeros retratos literarios de Baca-Flor, en tanto presentan componentes fácticos amalgamados con componentes producto de la interpretación de los biógrafos. Caer en una rigurosidad excesiva ante los hechos, puede obstaculizar los intentos de producir un texto agradable y considerado como una forma de arte. Pero en la contraparte, el extremo de lo literario puede implicar el uso de la imaginación<sup>88</sup> hasta el punto de recrear *otro* carácter, personaje o visión de su historia, dejando de lado la objetividad.

En todo caso, la producción de los retratos literarios se sostiene en la dialéctica del desdoblamiento especular y sus conexiones con “figuras alegóricas, ejemplos e imágenes emblemáticas estereotipadas en un fondo cultural y transhistórico”<sup>89</sup> (Beaujour 20). Una

<sup>88</sup> Por eso mismo, Bruce Redford distingue “diseñar” de “fabricar”, “un recordatorio útil para los biógrafos tentados de ejercer la imaginación novelística sin restricciones, en lugar de crear una narrativa verosímil basada en evidencia” (Benton 13).

<sup>89</sup> Este mecanismo es explicado en el primer capítulo, en la página 24.



muestra puntual de ello, es un símil entre Baca-Flor y Pigmalión realizado por Delboy, para indicar que “estaba, como el escultor rey de Chipre, enamorado de su obra” (40). Más allá de connotar una personalidad narcisista para el pintor y una consciencia sobre la importancia de su propia obra artística, esta comparación requiere la comprensión de un lector culto que posee en su bagaje el mito narrado por Ovidio. Asimismo, los biógrafos parten de sujetos históricos modélicos y de personajes literarios heroicos –como Dante, Ulises o Leonardo Da Vinci– con los cuales equiparar a Baca-Flor y obtener un modelo narrativo, según el cual se desarrollarían las acciones y el carácter del artista. En la mayoría de símiles, se mencionan a más referentes europeos que peruanos, quizás para demostrar que el héroe nacional ha alcanzado los laureles civilizatorios de la cultura occidental. En cambio, cuando se habla de la obra pictórica, insisten en que “no era el tema nacional lo que rehuía. Los motivos de cuadros peruanos eran tópicos de su conversación”<sup>90</sup> (Delboy 45).

Luego de haber planteado consideraciones básicas, corresponde analizar la evolución de los retratos literarios de Baca-Flor en las diferentes etapas de su vida. Como he señalado, las biografías parten del discurso panegírico y de un interés desmesurado por comprender a la figura del gran “Hombre singular”, tal como aparece desde el título de Jochamowitz hasta en las frases de Delboy como “el más original si no el más raro, era Baca-Flor” (12). La caracterización inicial envuelve al personaje en una atmósfera de misterio, que propicia el interés del lector en una historia “original” de esfuerzo, ascenso y éxito. A grandes rasgos, en las biografías de 1941 se determinaron una serie de *topos* para relatar la vida y el carácter de Baca-Flor a partir de los valores patrióticos, el amor por el arte y una personalidad excéntrica.

Desde la introducción de ambos textos, se revela la influencia de las primeras representaciones de Baca-Flor en la prensa peruana decimonónica, donde se creó la leyenda del genio artístico y el héroe nacional. Siguiendo dicho precedente, los retratos literarios también consisten en una apropiación simbólica de la figura o el cuerpo de Baca-Flor, quien es convertido en un significante sobre el cual se depositan esperanzas, expectativas y valores modélicos. Especialmente cuando era joven y su carácter no se encontraba plenamente

---

<sup>90</sup> Delboy continúa: “A mí me habló de su «Santa Rosa de Lima» y de una bocetada gran escena de «Los Trece del Gallo»” (45).

definido, pues resultaba más sencillo otorgarle una serie de atributos que garantizaran la promesa del futuro retorno para la nación. Por ende, fue rescatada la identidad del *héroe-artista de la posguerra*: “su noble y altivo gesto al renunciar al apoyo que le ofreció una nación entonces no amiga, lo nimbaba con una aureola de héroe. Después...nos llegaron constantes noticias de su valer artístico, así como las anécdotas de su carácter original” (Jochamowitz XV).

Si en los diarios se esbozaron los epítetos románticos de Baca-Flor, en las biografías peruanas, literalmente se caracteriza al artista como tal: “iba el joven romántico, lleno de ambiciones, cargado de dulces recuerdos” (Jochamowitz 14). Así, continúan con los criterios de heroicidad, sentimentalismo y aprecio estético, pero añaden como un nuevo valor en el personaje: la “cristalización”—en sus propias palabras— de un carácter distintivo sobre el cual ahondar. De hecho, los primeros atributos volcados sobre el héroe fueron reafirmados y exacerbados para realizar una efigie a la memoria de un personaje que, desde temprana edad, había sido motivo de orgullo: “No era solo una esperanza nacional, sino una realidad el genio del artista” (Delboy 11). La recapitulación del genio como un concepto romántico, “en este contexto se nos presenta como el sueño de la unidad lograda, la unidad «realizada» en el individuo y por tanto como el triunfo del espíritu que se busca a sí mismo” (Aizpún 19). De allí que el relato de vida será abordado como una gesta épica, en la cual el héroe biográfico debe someterse a pruebas y obstáculos hasta llegar a la máxima realización, en este caso, como un pintor millonario en Nueva York.

A Baca-Flor se le atribuye la genialidad como “un deseo de perfección, que era una de sus aspiraciones congénitas” y como una justificación de su partida desde Lima hacia Europa: “el *Destino* se lo había ordenado, porque era indispensable para la cristalización de su genio” (Jochamowitz 15). La fuerza inexorable del “Destino” imprime un carácter trágico en el camino del héroe, quien será empujado irrevocablemente hacia el perfeccionamiento de su “esencia” como genio romántico, desde la infancia hasta una “consagración final” según los títulos de las biografías. La genialidad “congénita” establecería una continuidad en la gesta épica del artista a lo largo de su vida, basándose en el mito de infancia de un *genio precoz*, como en el caso de Leonardo Da Vinci o de Miguel Ángel. Jochamowitz parte de los mismos supuestos y sigue el concepto de “genio” en términos de Víctor Hugo, para quien

Dante, Miguel Ángel, Shakespeare y Rembrandt son “genios que ocupan los tronos en el ideal del espíritu humano” (412). Los artistas mencionados son propuestos como símiles de Baca-Flor<sup>91</sup> por el mismo biógrafo, de manera tal que es posicionado como uno de los máximos representantes del arte peruano a nivel mundial.

La noción del genio también ha de remitirnos a la imagen del “artista «loco»: el genio excéntrico, nacido bajo el signo de Saturno, el *homo melancholicus*...por su carácter inestable”, para quien “la originalidad debe ser su primera cualidad” (Aizpún 20). La originalidad debería encontrarse en la creación de una obra de arte moderna, no obstante, para los biógrafos peruanos solo se restringe a un carácter excéntrico. Según Jochamowitz, Baca-Flor fue “un clásico renacentista trasplantado al siglo XIX” (148) que no buscó adaptarse a las nuevas corrientes del fin de siglo<sup>92</sup>. De acuerdo a esto, el tópico del genio es desarrollado solo como una figura literaria para caracterizar a un héroe romántico que supuestamente permanecería conservador en su arte. El conservadurismo académico no se dio de forma tan estricta en la práctica de Baca-Flor, así que se acerca más a las consideraciones estéticas personales de Jochamowitz<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Sobre el arte, indica que “si se llega a tener éxito, entonces se es: Víctor Hugo, Baudelaire, Delacroix, Debussy, y podríamos añadir, Baca-Flor” (Jochamowitz 150). Además, realiza una comparación entre Baca-Flor y Rembrandt entre las páginas 131-134. También especula sobre cierto antagonismo del biografiado hacia Miguel Ángel debido a su admiración por Leonardo da Vinci (Jochamowitz 126)

<sup>92</sup> De igual manera para Delboy, Baca-Flor era únicamente un “obcecado realista y académico absoluto” que “se producía con el talento propio de un genio” (43)

<sup>93</sup> En la introducción a su libro *Pintores y pinturas. Crítica de arte*, Jochamowitz enuncia lo siguiente: “mi criterio estético, en lo que a pintura se refiere -así se me tache de conservador, retardado o dogmático-, no ha variado” (VI). Considera que “la obra del artista pintor debe ser reflejo del encanto de la naturaleza”, que se debe buscar “la originalidad” sin caer en “bizarrería” y que tampoco resultan de su agrado “las llamadas pretensiosamente vanguardias” (VIII).



Fig. 2 “El pintor Carlos Baca-Flor (niño)” ca. 1872. Archivo de Arte Peruano. Museo de Arte de Lima - MALI

Idealmente, el estudio de los retratos literarios debería comenzar con la infancia del pintor, pero la información que brindan los biógrafos peruanos resulta confusa debido al desconocimiento de esa época y la incertidumbre. Ambos subrayan el origen peruano de Carlos Baca-Flor y de su madre, la precaria economía familiar y la calidad de sus valores morales (Jochamowitz 3, Delboy 9). Se dice que Baca-Flor vivió hasta los cinco años en el Perú y que la etapa en Chile consistió en descubrir exitosamente su talento artístico. Por lo tanto, en las primeras biografías se considera que la gran escena inaugural de la vida de Baca-Flor es el instante en el cual decidió conservar su nacionalidad según su lugar de nacimiento. En ese sentido, existe una diferencia con el texto de Canyameres, en el cual se dedican varias páginas al origen familiar y la infancia del pintor<sup>94</sup>. A modo de iluminar “las poses de Baca-Flor” esbozadas en los retratos literarios, adjuntaré un retrato fotográfico del pintor en las diferentes etapas de su vida, sosteniendo la misma pose desde que era pequeño: erguido, con el brazo derecho sobre su pecho o en el bolsillo (Fig. 2).

Comenzaré por estudiar la primera imagen estática que encontramos en los retratos literarios de las biografías peruanas: la pose del *joven romántico*, promesa del arte peruano decimonónico. Esta pose se sostiene durante los tres años que vivió Baca-Flor en Lima (Fig.

<sup>94</sup> Considero oportuno reservar este asunto para el siguiente acápite, dedicado a un estudio comparativo con la tercera biografía.

3), como una primera “época dorada” cuyo recuerdo será motivo de nostalgia en los primeros años de su correspondencia con Scipión Llona y Luisa Gastañeta. En palabras de Jochamowitz y Delboy, esta nostalgia lo acompañó a lo largo de su vida y será motivo para retornar constantemente a las anécdotas del pintor en el Perú. Sin importar el sentido, el orden cronológico o el lugar en el que se encuentre el artista, la narración será interrumpida por anécdotas sobre él en Lima o sobre su efervescente patriotismo.



Fig. 3 “Baca-Flor con la familia del presidente Cáceres” (ca. 1887/1890). Colección Documental Carlos Baca-Flor. Colecciones Especiales – Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica.

Aquella época idílica contrasta radicalmente con el primer período de Baca-Flor en Europa, entre 1890 y 1908, que es considerado el clímax de los obstáculos, la angustia y la lucha por forjar un futuro. Los biógrafos prácticamente siguen el modelo de “la novela del artista”:

“cuando los valores románticos ya no pueden ser realizados en una sociedad materialista y comercializada, el artista, que vive hacia los márgenes del campo social, se transforma en el único rezago representativo de una existencia romántica en el mundo moderno” (Engel 292)

La única etapa en la que Baca-Flor es representado viviendo en los márgenes de la sociedad, corresponde a su período en Europa. Existe una romantización de la miseria del artista pobre, que opta por conservar sus ideales y prefiere vender sus pertenencias antes que comercializar su arte según las exigencias del mercado: “lo había vendido todo. Es decir, lo poco y más romántico que le quedaba... Sigue penando en forma patética” (Delboy 21-22).

Del mismo modo, Jochamowitz describe “un horrible cuadro de miseria”: “no acepta el consejo que le dan sus compañeros de ganarse la vida vendiendo sus cuadros. Hay algo de heroico en esta decisión” (26). La oposición entre etapas glorifica a la patria como un hogar acogedor, mientras que la vida en Europa resulta literalmente patética al punto de configurar la pose del *artista sufriente*, quien deambula en la búsqueda de un lugar en el mundo. En ambas biografías, se retrata al héroe intachable que prefiere atravesar penurias antes que renunciar a sus ideales basados en el “amor a la nación”. Este amor se caracterizaría por “el sacrificio de uno mismo” y toma su expresión en “los productos culturales del nacionalismo, como la poesía, la prosa de ficción, la música y las artes plásticas” (Anderson 141).

Puesto que la obra más destacada de Baca-Flor no se distingue por tener motivos peruanos, los biógrafos sustentan el *amor sacrificado* con la transcripción de los fragmentos más sentimentales de la correspondencia privada. Cuando en realidad, Baca-Flor expresa que sufre por la patria debido al silencio o las negativas del Estado para entregar la segunda mitad de su pensionado: “tú sabes bien la indiferencia con que soy tratado por mi patria a pesar del resultado de mis estudios en Roma, tú comprenderás los días amargos que paso”<sup>95</sup>. En consonancia con los valores románticos que promulga, Jochamowitz no reprocha el incumplimiento del compromiso con el pintor y hasta parece evadir el tema en su texto. La imposibilidad de manifestar una visión crítica de su país, tiene origen en el ferviente nacionalismo del biógrafo: para representar a un artista que ama a la patria sin cuestionamientos, debió silenciar los verdaderos motivos detrás de la “miseria” confesada explícitamente en la correspondencia.

Si bien ambos biógrafos insisten en que Baca-Flor sufre *románticamente*, Delboy aborda el problema del pensionado de forma más polémica. Muestra de ello, es su amplio seguimiento del caso (16-22), donde narrativiza y comenta insistentemente las cartas en que el artista relata su situación y las gestiones del pensionado<sup>96</sup>. Incluso transcribe una resolución ministerial de septiembre de 1891, donde se le deniega a Scipión Llona, apoderado de Baca-Flor, la disposición de los tres mil soles que se le debían. En el clímax de los

<sup>95</sup> Carta a Scipión Llona. París, 1 de agosto 1893.

<sup>96</sup>En ocasiones, Delboy no cita las cartas, solo elabora el relato a partir de lo leído: “[Baca-Flor] se forja ilusiones y espera que sus magros devengados de la Caja Fiscal se paguen por la Legación en Roma. Esta es una gestión que le ofrece el Ministro Canevaro y que no cristaliza” (21). La información fue obtenida de las cartas enviadas desde por Baca-Flor, desde Roma, a Scipión, con fechas 7 de julio de 1891 y 12 de noviembre de 1892.

múltiples intentos infructuosos por recibir el pensionado, Delboy transcribe una carta del artista de la siguiente manera: “Es una vergüenza para mi patria –escribe– un proceder igual. Ningún país que yo sepa envía pensionados a países lejanos para tenerlos en abandono”<sup>97</sup> (19). Por tanto, en esta biografía sí se representa la “misericordia” del pintor a causa de la burocracia, las trabas del Estado y las decepciones que experimentó en el transcurso de los años.

La representación de Baca-Flor en ambas biografías como un ser sufriente deviene en una “fetichización del dolor”, estrategia narrativa crucial en la cultura testimonial, donde la herida se transforma en un signo que define el cuerpo y la subjetividad del individuo, y por consiguiente, su identidad<sup>98</sup> (Ahmed 32). En consecuencia, la apropiación y la exaltación del sufrimiento tiene como finalidad interpelar al lector para permitirle empatizar con el personaje. Al identificarse con el artista, el lector experimentará una “sensación de empoderamiento a través de la superación del dolor”, cuando líneas más adelante observe con alivio la resolución del conflicto en “una historia individual de éxito” que encarna también “la sanación de una comunidad”<sup>99</sup> (Ahmed 21).

Los biógrafos tocan con insistencia el dolor de Baca-Flor –a veces con admiración, humor<sup>100</sup> o compasión– porque saben que superará heroicamente los obstáculos y que su historia representa la sanación del cuerpo de la nación peruana. Tal como figura en la siguiente cita: “Antes de abandonar Chile, el ministro plenipotenciario peruano, señor Elías, le dijo: «Hemos perdido Tacna y Arica, pero hemos ganado una gloria nacional para el arte peruano»” (Canyameres 42). Entonces, el cuerpo de Baca-Flor se transforma en una metáfora

<sup>97</sup> La carta original fue enviada por Baca-Flor desde Roma, el 02 de abril de 1892: “Es una vergüenza para mi patria un proceder igual, ningún país del mundo que envía pensionados a países lejanos ha cometido (que yo sepa) semejante infamia. En el centro artístico en que vivo y en que casi todos son pensionados por diversas naciones, a ninguno pasa lo que a mí”.

<sup>98</sup> “La transformación de la herida en una identidad, separa la herida de una historia sobre “lastimarse” o ser lastimado. Esto convierte la herida en algo que simplemente “es”, en lugar de algo que ha ocurrido en determinado tiempo y espacio. La fetichización de la herida como un signo de la identidad es crucial para la “cultura testimonial”, en la cual han proliferado las narrativas sobre el dolor y el daño. Las historias sensacionalistas pueden convertir el dolor en una forma de espectáculo mediático, en el cual el dolor de los otros produce risas y gozo, más que tristeza o rabia (Ahmed 32). La traducción es mía.

<sup>99</sup> Ahmed sostiene que: “la superación del dolor es un medio por el cual el lector es empoderado. Así que el lector... se siente mejor después de haber escuchado historias individuales de éxito, narradas como la superación del dolor y como la sanación de la comunidad. Estas historias tratan acerca de la vida de aquellos individuos que han sido salvados” (21). La traducción es mía.

<sup>100</sup> Delboy comenta con humor la experiencia del pintor en Europa, narrada en las cartas: “nuestro gran Baca-Flor está de malas pulgas” (20)

del cuerpo de la nación: si el territorio peruano estaba amputado y sentía dolor tras la Guerra del Pacífico, a partir de la “recuperación” o repatriación del artista, ha sanado.

Lamentablemente, hubo otro silencio sobre esta etapa de la vida de Baca-Flor, concerniente al segundo pensionado al que apeló para completar sus estudios en París, en 1896. El asunto también es importante en su correspondencia personal con Scipión Llona, por lo cual se infiere que los biógrafos conocieron el relato hecho por el propio artista. Tal como anota Wuffarden:

resulta sintomático que los primeros biógrafos de Baca-Flor hayan eludido sistemáticamente toda referencia a este segundo pensionado, que se avizoraba como crucial para el futuro del artista. Habría que buscar la razón de ese silencio en el mal recuerdo que dejarían al artista sus agrios desencuentros pensionados con el gobierno peruano (18).

Los silencios permiten afirmar que ambos biógrafos –con sus respectivos matices– publicaron textos en prosa con un marcado nacionalismo personificado en Baca-Flor, de manera que resultaba irreconciliable tratar asuntos polémicos como los malos entendidos entre el gobierno y el artista. A los problemas ya señalados, se le suman otros asuntos mencionados entre líneas y de forma muy puntual, como la ocasión en la cual se extraviaron los cuadros que Baca-Flor envió de regalo al gobierno peruano<sup>101</sup> o el repentino rechazo de su participación en proyectos artísticos nacionales: primero con la decoración del Teatro Municipal de Lima encargada por el alcalde Federico Elguera<sup>102</sup> y después con el monumento escultórico en honor a San Martín<sup>103</sup>, concurso en el que fue finalista.

<sup>101</sup>Delboy recuerda cuando el propio pintor le contó, “deplorándolo, cómo se extravió en la Aduana del Callao un cuadro sobre la fundación de Lima que envió a la patria” (22). En otra ocasión, vuelve a mencionar el asunto: “Ya he dicho que afirmaba que su cuadro, hecho en Europa sobre “La Fundación de Lima”, se perdió “comido por las ratas en el Callao” (Delboy 45).

<sup>102</sup>Sobre el concurso para realizar la decoración pictórica del teatro, organizado por Federico Elguera, consultar la carta de Baca-Flor a Scipión Llona desde París, el 19 de noviembre de 1903.

<sup>103</sup> Delboy describe la situación: “a pesar de insistir formalmente, en marzo de 1906, vuelve a fracasar su proyecto, aún perfeccionado... *Esto resintió mucho a Baca-Flor*. Como se sabe, el monumento a San Martín, hecho al fin por Benlliure, fue inaugurado por Leguía en 1921” (23). Al respecto, consultar la carta enviada por Baca-Flor a Scipión Llona desde París, el 1 de agosto de 1905. A partir de la correspondencia del pintor, Wuffarden confronta la información y presenta el caso de forma completa: se declaró desierto el concurso debido “a la reciente vinculación entre Baca-Flor y Francisco Canaval y Bolívar, que dejaría una larga secuela de entredichos... Canaval pertenecía a una conocida familia de la élite limeña, emparentada con el presidente Pardo... Al llegar a Europa hacia fines de 1902, enviado por sus parientes empeñados en acallar y corregir sus excesos bohemios, Canaval conoció a Baca-Flor y este lo aceptó como discípulo”. Si bien hizo grandes progresos, al retornar a Lima dejó la pintura y la familia se negó a pagar los honorarios de profesor a Baca-Flor (*El último* 28).



La omisión de asuntos como el segundo pensionado, según los biógrafos tendría origen en los silencios y las lagunas en la historia personal de Baca-Flor, después de la culminación de sus estudios en Roma hacia 1893. Para Jochamowitz, “poco se sabe de su vida en los años siguientes, fuera de su inveterado propósito de aprender” (34) y según Delboy, “mis informes adolecen de una laguna de varios años. Es lástima, porque a medida que se forja el hombre libre y huraño, mejor dicho, solo y huraño, gana en profundidad” (22). El desconocimiento de la intimidad de Baca-Flor es explicado por cierto “hermetismo”, pero en gran medida obedece a que la correspondencia personal con Scipión Llona y Luisa Gastañeta fue diluyéndose, en comparación a los primeros años de asiduo intercambio. Tan solo entre 1890 y 1892 el pintor había enviado más de treinta cartas. En radical contraste, para 1893 encontramos solo tres ejemplares que son seguidos por grandes lagunas, con una sola misiva cada cuatro o seis años. Si el contenido de las cartas inicialmente se centraba en la autorreferencialidad del pintor, con el tiempo, los mensajes se ocuparon cada vez más de las gestiones encomendadas a Scipión y el relato de las esperanzas —o las negativas— que recibía.

Para los biógrafos peruanos, las lagunas en la correspondencia significaron el repentino desconocimiento de la vida privada del pintor y de los círculos que frecuentó en Europa a partir de 1894. En esa misma etapa, las imágenes del héroe romántico perdieron brillo por la distancia y las contrariedades, por lo cual resultó necesario incorporar un nuevo modelo en su caracterización: el hombre positivista. Las tensiones entre los rezagos del romanticismo y el positivismo peruano, influyeron en los biógrafos al punto de crear una narrativa casi contradictoria, que se debate entre una retórica sentimental y un lenguaje científico-racional para definir la psicología del artista.

Dichos puntos de inflexión nos remiten a los procesos de continuidad y discontinuidad identificados por Foucault, a través de los cuales podemos descubrir “la organización interna de un texto, la forma de desarrollo de una obra individual y el lugar de encuentro entre discursos diferentes” (*Arqueología* 251). El modelo literario de la semblanza y los cambios de paradigmas culturales, a caballo entre los siglos XIX y XX, se encuentran presentes en la evolución de los retratos literarios de Baca-Flor. La impronta de las primeras representaciones del artista, en conjunción con las nuevas exigencias de la modernidad,

denotan los conflictos por parte de la intelectualidad peruana para posicionarse frente a los arquetipos del héroe cultural, el artista y el sujeto modélico burgués.



Fig. 4 “El pintor Carlos Baca-Flor” (1902). Archivo de Arte Peruano. Museo de Arte de Lima – MALI.

Cabe añadir que los amigos limeños<sup>104</sup> de Baca-Flor, como Javier Prado, Mariano H. Cornejo y Manuel V. Villarán, pertenecieron a “la primera generación de positivistas peruanos en el ámbito académico universitario”, optando por una tendencia científicista y evolucionista (Quintanilla 12). No resulta tan extraña, entonces, la influencia de sus testimonios y opiniones en las biografías, si consideramos que “la mayor parte de positivistas peruanos tuvieron un especial interés por la estética y el arte, lo que no siempre resultó fácil de integrar con el positivismo” (Quintanilla 19). Tales presupuestos son compartidos por Jochamowitz, quien combina un vocabulario científicista con el aprecio estético, para describir el carácter y los procesos creativos de Baca-Flor. En palabras del biógrafo, el artista realizaba “la síntesis física y moral del individuo” (42) cada vez que hacía un retrato. No obstante, Baca-Flor describe una relación más espontánea con la pintura, en una carta a Scipión: “en mi terreno, soy partidario de que el artista pintor, antes de saber pensar, necesita

<sup>104</sup> El pintor tiene una fotografía memorable con M. Villarán y M. Cornejo, quienes asistieron a un convite por su nombramiento como corresponsal de la Academia de Bellas Artes de Francia en 1926 (Jochamowitz 48). Por otra parte, en Nueva York, Javier Prado le regaló “una valiosa colección de huacos, cerámica y tejidos de la época precolombina” (Canyameres 161).

saber pintar”<sup>105</sup>. Según el propio pintor, su técnica no necesariamente involucra un proceso racional y sistematizado.

Además, Jochamowitz calificaba el carácter de Baca-Flor como un “«compuesto estable», por similitud con la apelación de ciertos compuestos químicos de particular fijeza. Su complejo<sup>106</sup> fue el mismo en todo el curso de su vida” (63). Pero tan solo en la próxima página, sostiene lo opuesto hasta generar inconsistencias en el retrato del personaje: “se movía, con los cambios de humor y las reacciones rápidas de su sensibilidad –muy propia de un artista— y de su exagerado sentimentalismo” (Jochamowitz 64). Tras una juventud plenamente “romántica”, a partir del período europeo se le asigna a Baca-Flor una personalidad contradictoria que oscila entre un sujeto estructurado y un sujeto desequilibrado por su temperamento de “artista”. Sin embargo, dada la naturalidad con la cual los biógrafos alternan entre ambos paradigmas de héroe, en teoría no existiría problema o aparente contradicción en la representación del personaje, sino que hasta constituye la esencia de su complejidad. Aquella “naturaleza” puede ser sintetizada en una misma oración: “Aun admitiéndolo más positivista que romántico, era evidente que la angustia material y moral que sufría se agigantaba por las privaciones de su madre” (Delboy 21). Aunque en la correspondencia, Baca-Flor jamás utiliza la palabra “positivista” ni se remite a estas nociones de progreso.

El viraje hacia el positivismo marca una última etapa de cambio en los retratos literarios, caracterizada por radicales contrastes en cuanto a la economía del pintor, su esquiva personalidad y el evidente –pero justificable– alejamiento de la escena cultural peruana. Después de un período difícil y enriquecedor en Europa, llegó el momento de viajar a Nueva York en 1909, por invitación del banquero John Pierpont Morgan. Los tres biógrafos –incluido Canyameres– presentan versiones distintas sobre cómo el pintor conoció a Morgan en París, pero coinciden en que existió un antes y un después en la vida de ambos. Grosso modo, el magnate jamás quiso ser retratado, debido “a que no encontraba pintor a su gusto” (Jochamowitz 39, Canyameres 137), hasta que vio el retrato que Baca-Flor hizo del diseñador Charles F. Worth y decidió buscarlo para encomendarle alta tarea.

<sup>105</sup> Roma, 2 de abril de 1892. El subrayado aparece en la carta original de Baca-Flor.

<sup>106</sup> Esta palabra es muy utilizada por Jochamowitz. En su libro *Pintores y pinturas*, explica el sentido del término: “ese complejo que se llama alma, en la cual se funden todas las facultades intelectuales, espirituales y afectivas” (VIII)

El gran éxito que tuvo con el retrato de Morgan, le permitió trabajar con una amplia cartera de clientes de la alta sociedad<sup>107</sup> neoyorkina y comprar una casa con dos estudios, un pequeño museo, un gabinete de lectura y una colección de cuadros que incluía a artistas italianos, el Greco y Rembrandt (Canyameres 144). La realización de la carrera del pintor determinó una última representación estática en las biografías de 1941, con la *pose del artista dandy y millonario* (Fig. 5). Curiosamente, en este último retrato fotográfico aparece con la mano izquierda en el bolsillo, tal vez como una metáfora de las radicales oposiciones a partir de las cuales es representado.



Fig. 5 “El pintor Carlos Baca-Flor” (1928). Colección Archivo de Arte Peruano. Museo de Arte de Lima – MALI.

La fortuna del pintor tuvo como contraparte una serie de especulaciones sobre la cantidad de dinero que comenzó a cobrar por cada cuadro, calculando que Morgan le pagó 20,000 dólares por su retrato (Jochamowitz 39-46, Delboy 29-32, Canyameres 137-141). De pronto, en las biografías peruanas surgieron nuevos tópicos centrales como el dinero –cuánto ganaba Baca-Flor y en qué gastaba–, el tipo de vida que comenzó a llevar, qué valiosas piezas de arte coleccionaba y a quiénes frecuentaba en dicha ciudad<sup>108</sup>. Las conjeturas aparecieron

<sup>107</sup> Delboy menciona entre las personas retratadas por Baca-Flor al Cardenal Pacelli (Pío XII), John Bigelow, G.F. Baker, el Marqués de San Gregorio, Daniel Guggenheim, Eamon de Valera, entre otros (42).

<sup>108</sup> Entre los numerosos ejemplos, este párrafo resume las interrogantes y especulaciones sobre la vida de Baca-Flor en Nueva York: “¿Cómo podía ser botarate quien acumuló tesoros de arte?... Vivía bien, es claro, pero no

en respuesta a las habladurías y las lagunas de información: por un lado, la brecha entre Baca-Flor y sus vínculos con el Perú se tornó más evidente. Por otro, ya no era posible conocer su vida privada mediante la correspondencia con Scipión Llona y Luisa Gastañeta, pues hacia 1906 prácticamente había cesado el intercambio (o al menos no se conservan ejemplares).

Excusar el alejamiento del pintor se convirtió en un motivo reiterado: “Debo referirme a la *pretendida ausencia de peruanismo* de Baca-Flor —*el mayor ultraje* que pudiera inferírsele—...Las gentes que no han salido de la patria, no saben cómo se ama a la distancia”<sup>109</sup> (Delboy 58). No se hace explícito el peso de los desencuentros con el Estado o la creciente frialdad en sus relaciones epistolares, sino que al contrario, los biógrafos sostienen que a mayor distancia, el amor y la nostalgia son más grandes aún. Por lo tanto, el olvido del conflicto es un mecanismo necesario en la construcción de la memoria heroica. Como indica Pollak, “el largo silencio sobre el pasado, lejos de conducir al olvido, es la resistencia que una sociedad civil impotente opone al exceso de discursos oficiales”, aunque por supuesto, “la significación del silencio sobre el pasado, no remite forzosamente a la oposición entre estado dominador y sociedad civil” (19). En el caso de las biografías, se trata de la construcción de la memoria de un sujeto histórico que debe ser alineado con los discursos oficiales para ser recordado como un héroe. Mientras el pintor estuviera vivo, resultaba problemático enunciar el conflicto con las fuerzas del Estado. Incluso a los pocos meses de su muerte, habría sido muy pronto para exhumar esta parte de la memoria individual del pintor. Así que el silencio biográfico permaneció como una laguna que, con el paso del tiempo, despertaría una serie de interrogantes. Tal vez como una cicatriz en la historia del artista, que eventualmente saltaría a la vista para cualquier lector.

Los triunfos de Baca-Flor en la mejor etapa de su carrera deben continuar como motivo de orgullo para la nación peruana, solo que han cambiado los estándares con los cuales se mide el valor del artista. De pronto, los biógrafos utilizan términos cuantificables o verificables como el dinero, la consolidación de una técnica cuasi científica para realizar un retrato y el alcance internacional que tuvo Baca-Flor en los países “desarrollados”. En cuanto a la intimidad, destacarán los nuevos hábitos modernos del pintor y la conservación de su

---

mejor que un hombre próspero y discreto, sin que se haya sabido jamás de los despilfarros del nuevo rico o las extravagancias de los rastacueros" (Delboy 56)

<sup>109</sup> El subrayado es mío.

identidad como peruano, hasta en la decoración de su departamento. Tal como indica Delboy, cuando visitó a Baca-Flor en Nueva York observó que "no tenía a la vista sus medallas de honor ni la Orden del Sol, que le fue conferida por nuestro Gobierno. Ocupaba lugar prominente una bandera de seda con los colores del Perú" (36).

Las nuevas inquietudes de los biógrafos sobre la identidad del pintor, tienen un origen en los cambios de paradigmas culturales que se desplegaron con el cambio de siglo. Las fronteras entre lo público y lo privado fueron redefinidas: se propuso un nuevo orden familiar nuclear, el discurso público masculino fue reelaborado y el cuerpo se convirtió en un pretexto para explorar las formas en que se redefinían dichas fronteras (Mannarelli 28, 61). Hacia 1900, el país fue encaminado hacia nuevos ideales de progreso y modernidad con la creación de espacios públicos, la adopción de un paradigma científico-médico higienista (Muñoz 51), la adopción de principios positivistas y la identificación de la familia nuclear como un espacio privado, propicio para la afectividad y despliegue del yo (Mannarelli 17).

Si tenemos en cuenta el nuevo contexto histórico, es comprensible encontrar en los retratos literarios una excesiva atención hacia la intimidad de Baca-Flor y su complexión en la madurez, así como los cuestionamientos ante la ausencia de una esposa, hijos o un patrimonio que podría ser heredado por el Perú. Delboy formula interrogantes sobre el pintor: "¿Por qué se alejaba de las mujeres -pintó pocas y jamás desnudos- y por qué, fuera de su madre y del arte, no tuvo otro refugio para dulcificar su existencia?" (45). Por su lado, Jochamowitz concluye que Baca-Flor era un ser "asexual", "que no sintió el atractivo de la mujer", pero "que no hay nada equívoco en su vida y en todo momento se le conoció viril" (128).

Independientemente de las razones personales por las cuales el artista no demostró tener alguna relación amorosa, la preocupación de los primeros biógrafos por probar y justificar la masculinidad del sujeto es explícita. De hecho, resulta necesario aclarar este punto en la memoria del artista, dada la importancia de cumplir con los mandatos sociales respecto a la constitución de una familia nuclear, que permita continuar con el linaje del héroe. El silencio del propio Baca-Flor sobre sus afectos, es llenado con la leyenda del "único

amor” durante su juventud en Lima con Hortensia Cáceres, dada su relación fraternal y cariñosa, aunque jamás hubo prueba concreta de romance alguno<sup>110</sup>.

Las lagunas de información y los silencios en la correspondencia personal, derivaron en especulaciones y vacíos (*gaps*) para acercarse a la subjetividad del artista durante los últimos treinta años de su vida. Ante dicha situación, los retratos literarios del período en Nueva York se centraron en la representación física del pintor y de los objetos materiales que lo rodeaban, en lugar de continuar con la interpretación de sus rasgos psicológicos en la misma intensidad. Una descripción detallada sobre los hábitos cotidianos de Baca-Flor muestra cómo se alinea el cuerpo del héroe con los mandatos de un proyecto modernizador en el cual se promueve el ejercicio:

Baca-Flor era de una sólida constitución física, que él cuidaba, haciendo constantes ejercicios... dedicaba una hora al “footing” ...También hacía varias veces por semana... sesiones de box (Jochamowitz 84).

Tras la Guerra del Pacífico, fue necesario modelar el cuerpo de los sujetos nacionales con atributos como la fortaleza, la virilidad y la modernidad para reivindicar el orgullo nacional. El héroe cívico —o la personificación del país— no podía ser débil ni afeminada, así que para mantener vigente al personaje biográfico en una nueva época, este debería ejercitarse tanto en las esferas del arte y la intelectualidad como en el deporte. Practicar box es un símbolo de prestigio producto de la inmigración inglesa, mientras que el *footing* en Central Park demuestra que Baca-Flor se ha incorporado con éxito a los hábitos de la gran urbe.

La apropiación del cuerpo de Baca-Flor como un símbolo de orgullo nacional devino en una instrumentalización discursiva del sujeto: es decir, la construcción de su identidad como un sujeto modélico sirvió para reforzar los mandatos colectivos de su época. Aunque el héroe no libra una batalla bélica, su gesta épica representa la riqueza cultural peruana y la conquista de nuevos horizontes internacionales, en contraste con la reciente formación de la historia nacional chilena. Si “la derrota peruana frente a Chile había originado una

---

<sup>110</sup> Según Jochamowitz “Baca-Flor veía en ella algo purísimo...ni pensó en caricias... todo se elevaba a un plano irreal, poético... Ella sentía la emoción del pretendiente...gustaba de su sociedad, mas no había en ella aún completa reciprocidad de sus sentimientos” (72). Este mismo discurso fue incorporado por el último biógrafo en su texto. Cfr. Jochamowitz 72-77 y Canyameres 47-48.

autoimagen de país debilitado, mutilado, exangüe” (Mannarelli 56), en confrontación, se cargó a Baca-Flor con epítetos característicos de un vencedor y de un nuevo sujeto nacional.

Otro punto importante en los retratos literarios concierne a la descripción “racial”, los tipos sociales o la identidad étnica, elementos presentes a lo largo de las biografías no solo para describir a Baca-Flor. En una ocasión, el artista es descrito por Delboy como un “mestizo” que “encarna el tipo de un burgués provenzal”<sup>111</sup>. La compleja representación del cuerpo de un *héroe* de la cultura peruana, revela los conflictos que experimentaron los biógrafos peruanos junto a los intelectuales de su época para conciliar entre los elementos de la herencia española, la herencia andina y una ansiada modernidad burguesa y europea<sup>112</sup>. ¿Cuál es el significado de cada rasgo físico —y sus inconsistencias— en un entramado de relaciones de poder, cargas políticas y sociales? La clasificación de tales atributos muestra atisbos de ideas evolucionistas y racismo científico durante la época.

Los propios biógrafos se diferencian de los rasgos andinos que encontraron en el artista y los señalan como elementos que pueden ser disimulados, así como un motivo de orgullo: “Tenía algo de gracejo limeño, pero su enjundia era fuerte, pareciendo andina, aunque lo disimulase” (Delboy 44). El enunciado no es una mera descripción, si consideramos que en el lenguaje “se producen representaciones que legitiman el poder social” (Zavala 168). Los elementos de status son considerados características del sujeto limeño, mientras que la marca del sujeto andino, delimitada por un “pero”, es un rasgo que ha de ser silenciado sutilmente. Se infiere entonces, que las distintas representaciones de cada espejo están condicionadas por los mandatos socioculturales bajo los cuales escribe cada autor.

Por su parte, Jochamowitz también atribuye a Baca-Flor un origen “peruano” remoto, desde el tiempo de los Incas, quizás: “Aun cuando él era un mestizo, se sentía racialmente más cerca de los peruanos aborígenes” (67). Cabe recapitular que el pintor creció desde su infancia en la capital chilena y, como se observa en las fotografías, desde la niñez (Fig. 2) hasta la adultez (Fig. 5), mantuvo la vestimenta y las formas de un sujeto citadino.

---

<sup>111</sup>Según Delboy, “Racialmente, más que un suramericano o un mestizo, como pudiera suponerse por su ascendencia indígena, [Baca-Flor] encarnaba el tipo del mediodía de Francia o el de un burgués provenzal” (52).

<sup>112</sup> Esta cuestión será desarrollada con mayor detenimiento en el segundo capítulo de la presente tesis, dedicado a las biografías.



Inevitablemente, este escenario nos lleva a pensar que la característica “originaria” de Baca-Flor se acerca más a un mito elaborado a partir de sus rasgos “fenotípicamente andinos”. La conexión hecha por Jochamowitz, servirá para cimentar los valores del héroe nacional en la nueva identificación con el pasado glorioso de los incas, reformulada durante el siglo XX por los intelectuales peruanos<sup>113</sup>.

Por otro lado, toca recapitular uno de los episodios más importantes en la vida de Baca-Flor, que fue motivo de orgullo patriótico en las biografías: el relato de la celebración por su reconocimiento en la Academia de Bellas Artes de Francia en 1926. Aunque Jochamowitz no asistió a la ceremonia ni indica las fuentes, cita entre comillas las felicitaciones de los amigos del pintor. Cuando toca el discurso que Louis Roger dedicó, de pronto aparece la siguiente acotación de Jochamowitz: “Y lo más interesante de este precioso brindis, fue el pasaje en que él pone de relieve los sentimientos patrióticos de Baca-Flor, elocuente demostración pública de su honda peruanidad” (50). Nuevamente reanuda la cita de Roger:

«ese prestigioso Perú. Tú nos lo has descrito y cantado con una emoción tan comunicativa que al fin nos pareció evidentemente que era una prolongación de nuestro país», y de esta frase se valió el orador para traer a la memoria y demostrar su agradecimiento de francés, *porque en 1914 el Perú fue uno de los primeros países en asociarse a la causa aliada, en la configuración mundial de 1914-1918*»<sup>114</sup> (Jochamowitz 51).

La pretensión del biógrafo va más allá de conmemorar un momento especial, pues el foco de la emoción y la memoria está dirigido hacia el prestigio del Perú, en ese contexto – supuestamente– más reconocido por cuestiones políticas que artísticas. Además de presentar cierta inclinación francófila, Jochamowitz señala el agradecimiento de una nación moderna y poderosa con el Perú debido a su participación en conflictos de carácter global, demostrando un criterio nacionalista con aspiraciones de alcanzar los laureles civilizatorios. El paréntesis no guarda relación con la historia individual de Baca-Flor, mas resulta comprensible en el contexto de producción de la biografía (1941) y el desarrollo de la II

---

<sup>113</sup>Para una mejor comprensión del tema, consultar el estudio “Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú” de Cecilia Méndez y el libro “Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes” de Alberto Flores Galindo.

<sup>114</sup> La cursiva es mía.

Guerra Mundial. En este caso, no es Baca-Flor quien expresa la posición ideológica del biógrafo, sino Roger, nuevamente convertido en portavoz del autor.

Hasta aquí podemos recapitular los diferentes retratos literarios de Baca-Flor en Nueva York durante las primeras décadas del siglo XX. En el relato de esta época, se incorporaron los nuevos mandatos del héroe “positivista”, sin reinterpretar ni olvidar los primeros discursos románticos con los cuales el artista fue representado durante su juventud en Lima. Si observamos la evolución del personaje, los biógrafos peruanos comienzan por exacerbar un sentimentalismo romántico que desembocará progresivamente en la construcción de un sujeto cada vez más misterioso y hermético hacia el final de su vida, con la intención de justificar su alejamiento de la patria. La principal estrategia para evitar inmiscuirse en los verdaderos motivos detrás del “resentimiento” de Baca-Flor, consiste en representarlo con una personalidad excéntrica que le hace perder el contacto con los demás: “se le atribuyó reputación de huraño... cuando su nombre adquirió fama, fueron numerosas las personas que golpearon a su puerta”, pero este se encerraba (Jochamowitz 70). Incluso el propio Delboy confiesa que antes de conocer al artista, “abrigaba los mismos prejuicios de nuestra colonia. Es un maleducado –pensé con ligereza– y tal vez imagina que lo que pretendo al buscar su trato es solicitarle dinero” (34).

¿Cómo explicar un cambio tan drástico en la narrativa? ¿Cómo el héroe nacional, aclamado por la comunidad, podría haberse convertido en un ser “huraño” y “aislado”, aunque al mismo tiempo, “tuvo muchos amigos” a los que expresó constantemente su amor por la patria?<sup>115</sup> La distancia que tomó a lo largo de los años resultó misteriosa para sus compatriotas y, al parecer, el tema del dinero atrajo a una serie de personas interesadas en él. La magnitud del éxito que alcanzó y la privacidad –vista como hermetismo– con la que vivió, dieron lugar a especulaciones. Estas son insinuadas no solo en las biografías, sino en textos anteriores como en la correspondencia personal de Baca-Flor, las críticas de Federico

---

<sup>115</sup>En el texto de Jochamowitz, las incongruencias son numerosas. Sostiene que “Baca-Flor tuvo muchos amigos; en todos supo despertar un muy delicado afecto” (71) y que “su amor por la patria se manifestó de diversas maneras...en el curso de toda su vida, quiso saber por cuanto pasaba en el Perú” (65). Así también, expresa la contraparte de estas virtudes.

Larrañaga –amigo del artista–<sup>116</sup> y hasta en la *Historia de la República* de Jorge Basadre, para quien el pintor no mereció una valoración positiva:

Permaneció indiferente y voluntariamente esquivo a nuestra realidad; lejano en el espacio, lo está más aún en el espíritu. Su tránsito por el arte no tiene significado ni aporte alguno en la evolución de la pintura peruana (T.17, 113).

Paradójicamente, en el libro de Basadre se rememora a Baca-Flor como un personaje ilustre, aunque a la vez se le desconoce algún aporte a la cultura peruana. Quizás el sesgo del historiador esté basado en los mismos prejuicios que tuvo Delboy y que pudo desmentir en su trato personal con el artista y en la lectura de su correspondencia. En resumidas cuentas, en las biografías de 1941 jamás será cuestionada la versión de un héroe nacional coherente con los valores propuestos desde el poder oficial (casi inmune a la crítica) desde el cual se reformulan los paradigmas políticos, sociales y culturales. De ahí que los biógrafos optan por modificar la caracterización del héroe y la articulación de una narrativa según estos cambios.

Los últimos retratos literarios de Baca-Flor corresponden al instante de su muerte. Por supuesto, la intención de los biógrafos es sostener el patriotismo de Baca-Flor desde el inicio de su vida hasta el último momento, así no haya vuelto a pisar el país nunca más: “Termina la vida del ilustre peruano, lejos de su país... Pero es en su tierra natal donde él hubiera querido vivir sus últimos días... porque había conquistado para su país, los lauros y el prestigio” (60). No es posible saber si aquellos realmente fueron sus últimos deseos, sin embargo, sí resulta evidente la relación ficticia señalada por Holmes, en la que el biógrafo interpreta la subjetividad del personaje para caracterizarlo como un héroe cuya existencia está consagrada a su país.

Como parte de las conclusiones del presente acápite, encuentro que el relato biográfico presenta rasgos en común con la estructura del *bildungsroman* o la novela de aprendizaje. La biografía, así como el *bildungsroman*, “se encarga de una sola figura central”, generalmente masculina, y presenta el “desarrollo del personaje con una profundidad psicológica, que

---

<sup>116</sup> Como indica Wuffarden, Larrañaga sostiene que “el expresidente [José] Pardo ... influyó para que declararan sin mérito todas las obras presentadas” en el concurso de la estatua a San Martín, donde participó Baca-Flor. “Quedaba claro, entonces, que la desaprobación de su propuesta no obedecía tanto a razones artísticas como a la animadversión que su autor despertaba al propio presidente Pardo, a la cúpula civilista y a lo que el propio Baca-Flor denominaba “la alta sociedad de Lima” (Wuffarden 28). Todo ello a causa del “caso Canaval”, como es explicado en el pie de página no. 103.

evoluciona continua y gradualmente en pasos o etapas” (Engel 265). Esta narrativa presenta una estructura triádica, dividida según ritos de pasaje que llevarán al personaje por diferentes estados, hasta alcanzar la madurez. Para Genep, “los ritos de pasaje tienen lugar en las transiciones entre etapas o clases etarias”, divididas a su vez “en tres subgrupos: ritos preliminares (o de separación), ritos liminares (o de margen) y ritos postliminares (o de agregación)” (ctd en Koval 53). Igualmente, los retratos literarios de las biografías peruanas se dividen en tres imágenes estáticas de Baca-Flor, delimitadas por la propia división de los textos y los quiebres en el personaje.

Las biografías de 1941, tal como en el *bildungsroman*, presentan de forma remota el relato de la infancia del héroe (los primeros años en Chile son apenas mencionados) y el comienzo de su historia está signado por *el joven romántico* que retorna al Perú por tres años (1887-1890). El rito de separación se perfila como “la salida del hogar” (Lima), provocada por la vocación disruptiva del héroe dentro del orden social burgués: ser un pintor. El peregrinaje del artista marca el inicio de un período liminar, en el cual inicia su adultez entre Roma y París (1890-1908) para convertirse en un *artista sufriente*, excéntrico y cada vez más misterioso. Finalmente, la tercera etapa es inaugurada en 1909 con la superación de una gran prueba que traerá la consagración: retratar exitosamente al banquero Morgan en Nueva York. Entonces, se presenta la *pose del artista dandy*, maduro, hermético y cosmopolita, que no solo se ha reintegrado a la sociedad, sino que hasta se ha posicionado en los pináculos de esta en términos económicos y de prestigio social, gracias a una profesión poco convencional dentro del orden burgués. La vocación disruptiva del artista y el hecho de no haber tenido un matrimonio ni descendencia, frustran un completo retorno a la “normalidad” en la identidad del héroe, de acuerdo a las convenciones sociales de la época.

Producto de la influencia del *bildungsroman*, en las biografías se observa “un profundo interés en los mecanismos que hacen madurar a los individuos y desarrollar sus propias capacidades, al mismo tiempo que se integran en la sociedad”, enfocándose en “los nexos entre el cuerpo y los procesos psicológicos” (Zwierlein 335). El carácter “singular” del artista será motivo para presentar la evolución de un personaje que comenzó como un joven romántico y llegó a la “gloria” en la madurez, pero que en el camino se convirtió en un “sujeto positivista” y contradictorio. Los biógrafos explican de ese modo los cambios de carácter

frente a la comunidad peruana: debido al sufrimiento que atravesó, Baca-Flor habría transitado desde una profunda sensibilidad romántica hacia la racionalidad, el hermetismo y el tecnicismo en su arte. La personalidad del héroe llega a “resolverse” así, a través de explícitas oposiciones dicotómicas en los retratos literarios.

Para Jochamowitz, el pintor era “archi-sensible y romántico” (32), pero al mismo tiempo “la violencia de sus arranques era por lo general provocada por ataques inesperados a sus ideales.... fulminaba con espada flamígera” (85). Se presenta a un sujeto emocional hipersensible que, en simultáneo, posee una fuerza “viril” y violenta que no deja de ser romántica, pues solo aparece ante el ataque a sus ideales. Pese a las inconsistencias del personaje, persiste la estructura narrativa y la caracterización del héroe épico que lucha ante las injusticias. De forma similar, Delboy afirma una naturaleza contradictoria a priori en Baca-Flor: “era pródigo en estos contrastes y reacciones. Llegaba hasta contradecirse... Su desigualdad lo hacía tan pronto justo como despiadado, tan pronto cordial como altanero” (56).

Las caracterizaciones incongruentes generan tensión entre las representaciones del héroe ideal y ciertos atributos antitéticos que son descritos como parte del “carácter original” de Baca-Flor. Estas contradicciones se intensifican a medida que el personaje envejece, pero no por ello deja de ser representado a partir de estrategias literarias como un artista ejemplar. En ambos casos, se presentará a un personaje típico de la novela de aprendizaje que se sitúa “entre dos épocas, en la transición de una hacia la otra” (el cambio de siglo), y se ve “forzado a convertirse en un tipo de ser humano sin precedentes” (*Bildungsroman* Bakhtin 23). Por lo tanto, las representaciones de Baca-Flor en el espejo de las biografías están construidas a partir de las tensiones entre tradiciones discursivas, entre mandatos colectivos y personales, entre la evidencia fáctica y la ficción, para consolidar la memoria de un sujeto nacional modélico según los cambios de paradigmas culturales hacia el siglo XX.

### **2.1.2. Los silencios biográficos frente a los silencios epistolares**

El principio del desdoblamiento especular nos remite hacia los reflejos de la correspondencia personal de Baca-Flor en las primeras biografías. La evidencia de lagunas, especulaciones e inconsistencias en los *retratos literarios*, invita a seguir las luces que arrojan los *autorretratos literarios* de las cartas, especialmente en cuanto a la omisión de cierto contenido sobre las gestiones del pensionado y las emociones del artista. Cuando nos

encontramos ante un silencio, podemos pensar en las teselas que se han desprendido o han sido arrancadas de un mosaico. Como bien indica Kabatek, “el silencio adquiere significado precisamente en relación con una tradición discursiva evocada, pero no enunciada” (159). Entre las sugerencias, las suposiciones, las preguntas retóricas o la expresión de desconocimiento, se manifiestan los silencios biográficos, producidos por tres grandes motivos.

En primer lugar, los silencios más evidentes fueron ocasionados por aquellos vacíos documentales y por los *silencios epistolares*, que serán explicados con énfasis en el próximo capítulo. Jochamowitz y Delboy accedieron solo a aquellas misivas conservadas por Scipión Llona –algunas con ciertas lagunas materiales–, de manera que es comprensible el desconocimiento de períodos o acontecimientos en la vida del biografiado. En segunda instancia, los silencios surgieron por la imposibilidad de abordar directamente ciertas temáticas, delicadas según las convenciones sobre corrección social y política. Por ejemplo, los biógrafos peruanos no hablan con profundidad sobre la cercanía entre Scipión Llona y Baca-Flor debido a los códigos sociales de masculinidad. Delboy solo indica que “siempre se dirigió a él como a su «hermano» y así lo trata en todas sus cartas” (9). Sin embargo, es imposible negar los atisbos de homosociabilidad en los manuscritos del pintor, en tanto sus discursos denotan un trato fraternal sumamente afectuoso, con la plena confianza para desplegar sus emociones en la intimidad de la carta e incluso demandar una mayor proximidad con el destinatario. Las demandas de Baca-Flor surgen a raíz de otro tipo de *silencio epistolar*, producido por el cese de la escritura con Llona:

No me hagas sufrir, yo que te amo tanto calcularás la pena que me causa esa indiferencia, esa soledad y aridez que veo en tu alma, hasta cuándo Scipión, tú estás allá, cuando vienes a mi lado, eres una necesidad para mi alma... siempre miro tu retrato, y la pena y las lágrimas me brotan sin poderme dominar<sup>117</sup>.

La enunciación del dolor ante la separación, demuestra el afecto del pintor con una intensidad que va más allá de un lenguaje amistoso, pues trasciende hasta la comprensión de las almas y la necesidad de reencontrarse. Para los códigos de la época, las expresiones de afecto e intimidad entre hombres generalmente no eran tan explícitas, pero tampoco

---

<sup>117</sup> Carta a Scipión. Roma, 28 de noviembre de 1890.

resultaban extrañas. Según Halperin, las amistades también se convertían en “laboratorios para una esfera privada y masculina de domesticidad, intimidad y sensibilidad que estructuraba el sentido del yo en los individuos, y en algunos casos, articulaba sentimientos de amor mutuo y apasionado” (ctd en Macías-González 420). Si bien los biógrafos peruanos tienen interés en tratar los sentimientos más profundos de Baca-Flor, son silenciadas estas confesiones y formas de afecto explícitas en la correspondencia. La camaradería con Scipión solo es mencionada como una “muestra de comprensión y una práctica cotidiana de ciudadanía...también en un sentido de comunión con la comunidad imaginada” (Macías-González 420). O en pocas palabras, como una amistad que constituye uno de los principales nexos para Baca-Flor con la comunidad peruana.

En contraste, los afectos del personaje biografiado son redirigidos hacia la madre, la patria, la pintura como una musa y el romance idealizado con Hortensia Cáceres (“su único amor”). En las cartas es posible apreciar la relación en términos de una amistad o un amor cortés en el que ambos se tratan con cariño como “hermano mío” y “hermana”<sup>118</sup>. “La amada” recibe el seudónimo de Ofelia por el propio Baca-Flor en sus cartas, en honor a la representación femenina y delicada que fue empujada hacia la muerte por la locura de Hamlet, según la obra de Shakespeare. El tópico de la *amada muerta* parece ser parte del discurso amoroso masculino entresiglos, que además figura entre las muestras de un “homosentimentalismo”:

En todas estas instancias, los lazos homo-sentimentales se establecen con una musa masculina muerta que ya no tiene contacto físico con el sujeto lírico. Otras veces, el alejamiento del objeto de deseo ocurre por causas menos tajantes y definitivas que la muerte, como separaciones físico temporales que posibilitan un proceso de idealización que se alimenta de la distancia. (Peluffo 82)

En las cartas del pintor, la distancia con los corresponsales puede dar lugar a una relación idealizada o imposible, específicamente con Hortensia Cáceres y Scipión Llona. Pero aún en presencia física, existe una distancia infranqueable con ambos. Primero, la musa muerta es inalcanzable por las diferencias de clase:

“Había entre los dos un abismo en lo que se refiere a sus condiciones sociales: él, un pobre joven que recién comenzaba a abrirse paso en su carrera; ella, en el pináculo de la situación social, hija de mandatario ...Él había querido ascender antes de

<sup>118</sup> Consultar carta de Hortensia Cáceres a Baca-Flor, enviada el 22 de junio de 1892, desde Madrid.

conocerla por amor propio; después, con mayor razón, por amor hacia ella” (Jochamowitz 72)

El vínculo obstaculizado con una mujer de clase alta sí puede ser visible y enunciado por los biógrafos, puesto que encarna “una ficción fundacional” en términos de Doris Sommer. En las biografías se fantasea con un romance<sup>119</sup> que representa, en sí mismo, “un matrimonio entre la alegoría histórica y el sentimentalismo” en el cual se exhiben “las fisuras del ideal burgués de familia” (Sommer 119, 122). La imposibilidad de la unión entre el pintor y la hija del presidente, planteada desde las normas de corrección según la posición social durante la época, reproduce “los romances frustrados entre dos sujetos de distinta procedencia social que pueblan las novelas románticas” (Velázquez *La novela* 71). Estos relatos “se instauran como alegorías de la nación” donde se revela “el rechazo en el nivel imaginario de una nación que armonice todos los sectores sociales y todas las comunidades étnicas” (Velázquez *La novela* 71).

En contraposición, existe un completo silencio cuando se trata de “la exaltación del amigo-tesoro” o “el amigo-musa físicamente inaccesible” (Peluffo 82) en las cartas a Scipión Llona, con todas aquellas emociones vinculadas al amor y el sufrimiento por la distancia. La censura del afecto entre dos sujetos masculinos es evidente en las biografías peruanas y muestra una “forma de ser en sociedad” no admitida en los retratos literarios o en las poses del pintor. Según los paradigmas de masculinidad, la identidad de Baca-Flor no puede ser definida por las lágrimas, tan temidamente “femeninas”, menos aún si consideramos que brotan ante la nostalgia por un par masculino y que el pintor nunca llegó a casarse. El lenguaje cariñoso propio de una sensibilidad romántica, en este caso dirigido hacia otro hombre, no podía encajar en la constitución del héroe viril que debía mantenerse lejos del lenguaje “afeminado”, totalmente denunciado por los positivistas peruanos<sup>120</sup>. Por consiguiente, el segundo tipo de silencio biográfico está relacionado a la omisión del contenido *polémico* de

<sup>119</sup> Según Delboy, “Ofelia” era la predilecta del corazón de Baca-Flor (16). Para Jochamowitz, la soltería de Baca-Flor es explicada de una manera romántica e idealizada: “solo llegó a sentir amor por una sola mujer en toda su vida; cuando estuvo en Lima, en plena juventud se prendó de la que él llamaba su “Ofelia”. Fue una verdadera... pasión romántica... estos amoríos fueron exclusivamente cerebrales; él veía a su amada sobre un pedestal y elevaba los ojos hacia ella, como a una Diosa protectora; ella era la inspiradora, la Egeria, como lo fueron Laura para Virgilio, Beatriz para el Dante” (Jochamowitz 72-73).

<sup>120</sup> Como indica Denegri, “la retórica romántica fue menospreciada y desplazada por la exigencia de un lenguaje agresivo, combativo y viril. González Prada advertía a la nueva generación contra los peligros de caer en el lenguaje “anémico”, “afeminado” e “impotente” de la generación anterior” (40).



las cartas, tal como se observa también en la limitada información sobre los reclamos por el pensionado y en el silencio sobre las demandas de Baca-Flor hacia sus amigos por no contestar su correspondencia. Un tercer tipo de silencio surgiría como una consecuencia del segundo. Si bien existe contenido que “no debe” ser enunciado en su forma más sincera, esto no significa que puede ser *completamente omitido* en la historia de Baca-Flor. Por ello, resultó necesario reelaborar o reinterpretar ciertas características personales del sujeto biografiado que no calzaran con los modelos de héroe seleccionados. El ejemplo más representativo, sería la caracterización de Baca-Flor casi como un ermitaño (que esporádicamente entraba en contacto con los demás), frente a la imposibilidad de formular los conflictos del pintor en sus vínculos personales y políticos con el Perú.

En líneas generales, en las biografías se suavizan, reformulan o silencian los rasgos del artista que no se ajustan al estereotipo de hombre heterosexual, burgués, letrado y millonario que vivió entre los siglos XIX y XX. Por intentar encajar a un sujeto histórico en los modelos sociales del héroe nacional, el genio o el artista excéntrico, los biógrafos construyeron a un personaje literario sobre el cual deben explicar su eterna soltería, la ausencia de una familia nuclear y las razones detrás de su emotividad. Sobre el último punto, Jochamowitz necesita aclarar que “Baca-Flor fue ante todo un hombre de sentimientos, no siendo precisamente un sentimental, en el sentido «llorón» ...su alma vibraba ante todo lo grande...pero su mayor devoción la reservaba para su madre, para su patria y para su arte” (64). El mencionado “llanto” de Baca-Flor, también obedece al comienzo de una nueva vida en Europa y la incertidumbre ante el futuro, dada la escasez económica a la que se enfrentó en sus primeros años, según expresa en la correspondencia.

No obstante, los biógrafos silenciaron los verdaderos motivos detrás de la pobreza y la angustia del pintor: el retraso en el pago de los pensionados e incluso su cancelación. En lugar de indagar en los detalles del caso, representan a un héroe romántico que no está dispuesto a mercantilizar su arte y que acepta el sufrimiento impuesto por la fuerza mayor del Destino, finalmente, para engrandecer sus triunfos. En palabras de Pollak, este escenario remarca “la frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable” que “separa una memoria colectiva subterránea de una memoria colectiva organizada”, en la cual se “resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el Estado desean transmitir e imponer”

(24).

En el intento de hacer encajar al sujeto histórico en las representaciones del artista excéntrico, del héroe patriota y del sujeto masculino letrado según las transformaciones en las tradiciones discursivas con el cambio de siglo, se produjeron imágenes discordantes. Además, abundan las especulaciones sobre los aspectos de la vida privada que no se conocen –o resultan “misteriosos” – y se omiten aquellos detalles que, como diría Molloy, “no se pueden nombrar” o no pueden ser reconocidos en sociedad. Aquello que permaneció en la clandestinidad hasta el siglo XX, hoy en día puede ser leído entre líneas para ser cuestionado, gracias a las nuevas condiciones sociales que permiten su expresión en el espacio público. La distancia temporal y los cambios culturales, actualmente nos invitan a debatir sobre la construcción de la memoria de héroes cívicos y sobre las categorías de raza, género, orientación sexual, familia, entre otros.

A modo de conclusión, las estrategias narrativas con las cuales se ha absorbido y narrativizado el discurso de las cartas en las biografías, nos remiten al concepto de “autoría intervenida” propuesto por Graciela Batticuore<sup>121</sup>. En su estudio, destaca la cercanía del editor de la novela de Juana Manso con “los manuscritos (actualmente extraviados) de la obra, cuya materialidad debió haber influido sobre la intención del editor de respetar el «estilo» de la escritora” (Batticuore 157). El editor sería a la vez “un lector modelo de la novela”, que no solo busca capturar “el ritmo, la retórica de una escritura ajena, sino plasmar la ideología de la autora en los personajes, extremando en ellos sus rasgos más sobresalientes” (Batticuore 161).

Los primeros biógrafos de Baca-Flor, definitivamente trabajaron de cerca con las cartas para escribir sobre el primer período del pintor en Europa, incluso con aquellos ejemplares que actualmente se encuentran perdidos. Fueron lectores privilegiados, en tanto accedieron a un material inédito formulado desde la intimidad del artista en uno de los momentos más difíciles de su vida. Se trata de Baca-Flor en sus inicios, mucho antes de alcanzar la fama, lo cual solo incrementa el valor y la rareza de los textos. Jochamowitz y Delboy decidieron qué información debía ir o no en sus biografías, ya que se convertirían por

---

<sup>121</sup> Batticuore define el concepto a partir de Juana Manso y la constante reescritura de su novela *Los misterios de la Plata*, que aparece póstumamente en 1899. “La intervención del primer editor de la novela resulta decisiva para la supervivencia y el futuro de la obra” (Batticuore 156). Sin ir muy lejos, la difusión de las cartas de Baca-Flor también se debe a la paráfrasis y la edición de los biógrafos.

décadas en la fuente más importante para la transmisión del discurso de las cartas. Ambos silenciaron los elementos que no creyeron convenientes para la constitución de un héroe y, en cambio, utilizaron fragmentos que permitieron exacerbar el sentimentalismo, la expresión del dolor, la idealización de la patria y la afinidad con el arte canónico europeo. Solo con el estudio de la correspondencia, conoceremos por contraste cómo es que intervinieron los biógrafos sobre la voz del artista.

## 2.2 La última biografía

La última biografía póstuma fue escrita por el catalán Ferrán Canyameres, quien falleció dieciséis años antes de ver su obra publicada en 1980. Aunque buscó diferenciar su texto por incluir nuevos detalles sobre la vida de Baca-Flor en Europa, tomó las biografías anteriores entre sus principales fuentes para reconstruir el período en Lima, los nexos con el Perú y ciertos episodios de la historia peruana. De hecho, Canyameres menciona circunstancialmente a los autores de las primeras biografías<sup>122</sup>, realiza un constante diálogo con estas obras e incorpora fragmentos importantes en su propia biografía, incluyendo las transcripciones de la correspondencia con Scipión Llona y Luisa Gastañeta. Asimismo, reincidió en los tópicos ya señalados sobre el héroe romántico y patriota, para relatar ciertos viajes de explorador:

a varias regiones montañosas del Perú, al lago Titicaca, y a todos los lugares donde podía encontrar nuevos y sugestivos temas para su arte. Estas excursiones –de las que siempre se acordó con infinita nostalgia– las realizaba generalmente acompañado de soldados que le protegían... así lo quería el Presidente (50).

La descripción literaria de la naturaleza y la mirada nostálgica del pintor, nuevamente nos remonta a una tradición romántica desarrollada en un estilo más sobrio, aunque cae en la imprecisión de atribuir a Baca-Flor un viaje al lago Titicaca sin que esto haya ocurrido realmente<sup>123</sup>. Canyameres resalta el carácter del artista como “hombre cosmopolita”, a la vez

<sup>122</sup> Canyameres cita textualmente a Jochamowitz en dos ocasiones: “Jochamovitz (sic), que ha dedicado un largo e interesante estudio a la personalidad del artista” (29). Sobre el otro biógrafo, escribe: “A su amigo y biógrafo, Emilio Delboy, eminente escritor peruano, corresponsal de la Associated Press, y por el que [Baca-Flor] tenía una gran estimación...” (Canyameres 150).

<sup>123</sup> Según aparece en *El último académico* (2012), en 1888 Baca-Flor viajó hacia el sur hasta llegar a Arequipa, tal como se aprecia en su cuadro *Vista de Mollendo* (216). No existe prueba de algún viaje hacia el Titicaca y tampoco existen estudios pictóricos al respecto.

que refuerza las imágenes del genio<sup>124</sup> y el “peruano acérrimo y ferviente” que “nunca dejó pasar un 28 de julio... sin celebrarlo con sus compatriotas” (42), también esbozadas por Jochamowitz y Delboy.

La influencia de las primeras biografías es notoria, especialmente en aquellos fragmentos en los que copia literalmente a los biógrafos peruanos sin citarlos o parafrasea la información obtenida de sus fuentes con ligeras diferencias, enriqueciendo –o complejizando– el relato<sup>125</sup>. Seguramente Canyameres optó por seleccionar la información valiosa y compatible de textos anteriores, combinar las versiones, complementarlas y redactarlas como su propio material, para producir una biografía lo más completa posible. Dicha estrategia también fue aplicada para obtener la correspondencia con Llona y Gastañeta, puesto que la única opción posible era citar las transcripciones de Jochamowitz y Delboy. No obstante, el estilo de Canyameres se diferencia por el uso moderado de tópicos literarios y modelos narrativos. Ocasionalmente describe la vida del pintor como si se tratara de un héroe épico que sale a la aventura: “Y lo abandonó todo... a cambio de lo desconocido... sin otras armas que su paleta y sus pinceles para defenderse heroicamente de las contrariedades” (Canyameres 52). Solo que, en este caso, el aura romántica y la batalla se encuentran directamente ligadas a la creación plástica, en un mundo (o en un mercado) más exigente con los artistas.

Además, si encontramos en Delboy a un Baca-Flor romántico y positivista, en Canyameres tenemos una copia de la misma frase: “Aun admitiéndole más positivista que romántico, era evidente que la angustia material y moral a la que se hallaba sometido, se

<sup>124</sup> Definitivamente, el genio no es una palabra tan utilizada por Canyameres, pero cuando la utiliza, lo hace en el mismo sentido que los biógrafos peruanos: “en su genio... jamás profanó sus principios artísticos. Y así trabajaba oculto, soñando en una victoria sólida, sin arrojarse al comercio judaico” (84).

<sup>125</sup> En la biografía de Canyameres hay fragmentos donde se incorpora una mezcla del testimonio de Jochamowitz con el de Delboy. Por ejemplo, cuando Jochamowitz relata la primera vez de Baca-Flor en París, escribe basándose en la correspondencia: “las primeras impresiones que recibí de las obras clásicas escogidas, lejos de conmoverlo lo dejaron descontento. Tanto había soñado con la pintura de los grandes artistas, que se había forjado una idea extraordinaria... «a distancia todo parece colosal».” (18). Canyameres parafrasea el fragmento anterior y copia literalmente la cita final atribuida a Baca-Flor: “siente, pues una viva decepción, tal vez porque se había hecho una idea demasiado grande, casi sobre natural, de la obra de los artistas más famosos. «A distancia -confesaba- todo parece colosal».” (56). Inmediatamente después, Canyameres continúa con la misma cita de la correspondencia entre Baca-Flor y Scipión, pero siguiendo el modelo que anotó Delboy, hace una copia idéntica de la primera parte y añadiendo otras palabras del mismo campo semántico: “A pesar de lo muy ligero que he andado, no me ha sido posible conocer más que la parte relativa a mis estudios, a mis preferencias, a mi vocación” (57)

agigantaba ante las privaciones que su madre tenía que soportar” (79). Cabe añadir que las descripciones y los “estudios psicológicos” de Baca-Flor realizados por los otros autores son incluidos esporádicamente y no ocupan un lugar central en la última biografía, puesto que su principal intención consiste en relatar la trayectoria artística siguiendo un recorrido geográfico. Este es un rasgo distintivo del texto de Canyameres, que se puede apreciar desde los títulos de las secciones, enunciados de forma puntual según un orden cronológico. La narrativa abarca desde el convulso contexto del nacimiento de Baca-Flor, pasa por detallar los numerosos viajes que realizó en los últimos años de su vida y finaliza con los funerales celebrados en la iglesia de San Juan, de Neuilly (Canyameres 197). Gracias a la última biografía, es posible conocer qué hubo detrás de las grandes lagunas temporales y el desconocimiento de los biógrafos peruanos sobre el segundo período europeo del artista, en el cual se dedicó a viajar y pintar en lugares como la campiña italiana, Inglaterra, Holanda y España<sup>126</sup>.

Por otra parte, existen numerosas circunstancias en las que Canyameres refuta a los biógrafos anteriores –de forma explícita o no– por datos erróneos o especulaciones. Existen discrepancias sobre la fecha de nacimiento del artista y sus primeros años de vida, pues los biógrafos peruanos insisten en relatar la infancia de Baca-Flor ligada a la patria. Para Jochamowitz, el pintor nació en 1867 (3) y para Delboy, en 1864 (7), pero ambos coinciden en que recién a los cinco seis años de edad Baca-Flor fue llevado a Chile, donde permaneció veinte años. En cambio, Canyameres, contrasta aquellas fechas con otras fuentes “más próximas a la verdad”, como el testimonio de “personas afines al pintor” e “incluso de los labios de este”, por lo cual afirma que llegó a Chile cuando tenía un mes de vida, mientras “queda sin fundamento la afirmación de Jochamowitz” (29).

Las tensiones demuestran que las intenciones de los primeros biógrafos consisten en fundamentar el patriotismo de Baca-Flor desde una edad temprana y aplacar, quizás hasta

---

<sup>126</sup> Los viajes de Baca-Flor habrían sido de la siguiente manera según Canyameres: En 1890 llegó a París y viajó ese mismo año a Génova, después a Roma. En 1893, llegó a París para estudiar en la Academia Julian, pero después se retiró para continuar trabajando entre algunas ciudades de Italia, hasta volver a París. En 1897, acompañó al duque de Zoagli a las fiestas de jubileo de la reina Victoria de Inglaterra, en Londres (Canyameres 102). Viajó por Holanda alrededor de 1907 (Canyameres 136). En 1909, se instaló en Nueva York. En 1928 regresó a Europa para viajar por España, Francia, Italia, aunque luego retornaría a Estados Unidos (Canyameres 170). Finalmente, partió hacia Irlanda en 1938 (Canyameres 188) y falleció años más tarde, en Neuilly-Sur Seine el año 1941.

olvidar, la importante formación que recibió en Chile, debido a los rezagos del malestar tras la guerra. Al rebatir dicha versión, Canyameres pone en tela de juicio el mito de origen del héroe nacional, propuesto décadas antes en una tradición biográfica peruana. En ese sentido, esta biografía también fue escrita en respuesta a una serie de silencios y relatos propuestos en los textos anteriores. Además, mientras que los biógrafos peruanos hablan de una infancia pobre en Chile<sup>127</sup>, Canyameres describe un “ambiente de comodidad, holgura y arte” en el cual la familia vivió “durante largos años sin agobio material alguno” (32). Quizás la diferencia obedece a que los primeros biógrafos no pueden concebir el bienestar de una familia peruana en la “tierra extranjera” que salió vencedora en la Guerra del Pacífico.

Lo más sorprendente del comienzo de la biografía de Canyameres es la discrepancia abismal que tiene con Jochamowitz y Delboy acerca de la nacionalidad del pintor, pues da un giro nunca antes sospechado: “Uno de los períodos más agitados de la historia de Bolivia, es aquel en que vio la luz el pintor Carlos Baca-Flor” (Canyameres 27). ¿Cómo es que de pronto Baca-Flor podría tener un origen boliviano? Según Canyameres, la figura del general Manuel Belzú, expresidente de Bolivia (1848-1855), estuvo “estrechamente vinculada” con el nacimiento del artista, ya que su padre “fue secretario y brazo derecho del militar” (28). La explicación sería la siguiente:

“durante los últimos días de la revolución provocada por el general Belzú, había en el puerto de Islay un vapor fletado por este, en disposición de salir para Chile en el caso eventual de una derrota. Pues bien: *a bordo de dicho buque* hallábanse la esposa y la hija del general, acompañadas de *doña Julia Falcón de Baca-Flor, la cual dio a luz a Carlos tres días antes de la salida del puerto*. El movimiento revolucionario se produjo en 1864”<sup>128</sup> (Canyameres 29)

Resulta pertinente detenerse en una lectura atenta del párrafo y enumerar ciertas consideraciones. Primero, recordemos que el presente estudio no consiste en corroborar históricamente la información, sino en analizar el impacto de estos discursos sobre la identidad y la memoria del pintor. Es la primera vez –quizás también la única– en la cual figura en algún soporte discursivo una vinculación del origen familiar de Baca-Flor con

<sup>127</sup> “Como era de esperarse, vinieron años de terrible miseria para estos tres seres que se encontraban en tierra extranjera” (Jochamowitz 5)

<sup>128</sup> La cursiva es mía.

Bolivia, lo cual nos lleva a pensar que quizá se trata de alguna información excepcional o irregular. Según datos históricos, “en marzo de 1865, Belzú salió de Islay a Arica con la firme decisión de regresar a Bolivia” y ese mismo mes fue asesinado en La Paz (Schelchkov 280-281). Ni el año de la revolución ni el año de nacimiento de Baca-Flor señalados por el biógrafo catalán concuerdan con los datos históricos verificados<sup>129</sup>, así que lo más adecuado sería matizar estos discursos y no tomarlos como una verdad irrefutable. A pesar de que Canyameres también insiste en la nacionalidad peruana de la madre del pintor, en el párrafo citado prácticamente se sugiere que el nacimiento Baca-Flor en Islay fue casual. La inusitada vinculación de su historia familiar con un conflicto político completamente ajeno a la Guerra del Pacífico –central en la identidad de Baca-Flor–, desmantela por completo la leyenda del héroe nacional desarrollada en las biografías de 1941.

Otro aspecto distintivo del texto de Canyameres consiste en las numerosas anécdotas de Baca-Flor durante el “período desconocido” para los biógrafos peruanos<sup>130</sup>, a partir del ingreso a la Academia Julian hacia finales de 1893. Debido a las lagunas en la correspondencia, los primeros biógrafos expresan desconocimiento sobre la actividad del pintor, más allá del “hermetismo”, el “sufrimiento” y los triunfos en la Academia. Canyameres, en cambio, sostiene que Baca-Flor “cada día ganaba en amistades y en prestigio... Uno de sus mejores amigos, fue el ilustre retratista español, Raimundo Madrazo, que a la sazón era el pintor de Moda en París”<sup>131</sup> (Canyameres 102). Identificar el distinguido circuito artístico al que perteneció Baca-Flor, permite demostrar que gracias a su talento y las amistades de las que se rodeó, pudo despegar su carrera exitosamente. Por tanto, no fue un sujeto aislado y tampoco fue un repentino golpe de suerte aquello que determinó el contacto con Morgan. Igualmente, Canyameres rescata la importante amistad que mantuvo Baca-Flor con el pintor catalán Hermenegildo Anglada-Camarassa. A diferencia de los

<sup>129</sup> En la investigación de *El último académico*, se indica que Baca-Flor nació en el año 1869 (212). Entre otros elementos extraños del relato, Canyameres comienza situando la biografía de Baca-Flor desde el contexto político boliviano y la formación del Alto Perú en 1825 (27).

<sup>130</sup> El contraste entre ambas biografías es evidente. Delboy especula sobre el comienzo de una nueva etapa en Francia: “Sigue penando en forma patética. Lo debe todo. ¿Cómo vuelve Baca-Flor a París el 2 de abril de 1893? Misterio. (22). Canyameres –casi como en respuesta al enunciado anterior– aligera y aclara el panorama: “se iría más tranquilo, porque había podido experimentar...aquella atmósfera...beneficiosa para su espíritu y para su arte. Cuando llegó a París, el día 2 de abril de 1893, Baca-Flor llevaba consigo una carta de presentación del insigne escultor Miguel Blay” (88).

<sup>131</sup> Fue Madrazo quien le presentó al “duque de Zoagli, [José Canevaro] ministro del Perú en la capital francesa”, quien “en 1897 le invitó a acompañarle a Londres, para asistir juntos a las fiestas del jubileo de la reina Victoria de Inglaterra, en Buckingham Palace” (102).

primeros biógrafos, sí aborda la compenetración entre ambos amigos desde un amor compartido por el arte y la unión de las almas que trasciende la muerte<sup>132</sup>. El afecto masculino no es silenciado y hasta representa de forma fiel el estilo del lenguaje de Baca-Flor, tal como se observa desde su correspondencia temprana.

Respecto a la cancelación del segundo pensionado, Canyameres no emite opinión personal, sino que prefiere incorporar la voz del pintor en su texto para explicar su versión de la historia. Indica que apenas había finalizado su maqueta del imperio incaico, y cuando se disponía a ejecutar la obra en grande:

“el Gobierno de mi país... me obligó a exponer el cuadro en la Exposición de 1900. Intenté explicar a mi Gobierno, con detalles, la imposibilidad de hacerlo, pues apenas la había empezado. El efecto fue desastroso, pues por cablegrama me fueron suspendidos los medios económicos de continuar. Fueron inútiles mis reclamaciones... ¡Algún día se arrepentirán de haberme tratado injustamente!” (Canyameres 120).

Puesto que no es posible constatar la fuente original, este discurso también debe ser matizado. El biógrafo no señala la fuente del testimonio, así que tampoco podemos saber si ha intervenido en el texto. Aun así, resalta el protagonismo que se le da a la voz del pintor para explicar un suceso silenciado en las primeras biografías. Al final del párrafo, se observa la frustración frente a los inútiles reclamos y una advertencia que puede ser leída como la explicación del viaje sin retorno de Baca-Flor: decidió no volver al Perú. El suceso del segundo pensionado ocurrió años antes del éxito en Nueva York, por lo cual se entiende que el pintor todavía apelaba a las tradicionales relaciones de mecenazgo para recibir apoyo económico. De hecho, en 1903 escribió una carta a Scipión en la cual menciona a los numerosos personajes políticos a los que apeló para solucionar la situación:

“Escribí hace dos meses a Don Manuel Candamo y, por su conducto, al Presidente Romana. Al mismo tiempo, escribí al arzobispo de Lima, Monseñor Tovar y, por medio de él, al Ministro de Fomento. Por su consejo, al Sr. Miró-Quesada, Director de “El

---

<sup>132</sup>Nuevamente se muestra intensidad en los afectos de Baca-Flor hacia sus mejores amigos: “La amistad que contraí en 1897 con el gran pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarassa, fue de una gran importancia para él, como hombre y como artista. Los dos amaban por igual la pintura; los dos sentían idéntico amor hacia el trabajo. Compenetrados espiritualmente colaboraron juntos con entusiasmo; recorrían los diferentes puntos del París nocturno para efectuar estudios pictóricos... *Esta amistad, esta identificación duró hasta la muerte del maestro y continúa más allá incluso de la muerte*” (Canyameres 106). La cursiva es mía. La descripción de esta relación desarrolla el tópico del *amor post mortem* entre dos amigos.



Comercio”. También dirigí por conducto de la Legación en París, una nota al Ministro de Relaciones y por último al señor Don Carlos M. Elías...Envié un memorial muy detallado poniéndoles al corriente del estado de mis trabajos y de mi situación, *en peligro de arruinar para siempre la posibilidad de realizar mis cuadros*”<sup>133</sup>

Si bien la versión de Canyameres no puede ser tomada de forma literal mientras no se compruebe la evidencia de un escrito del pintor, tampoco puede ser completamente desestimada, ya que relata los mismos hechos que figuran en las cartas. Canyameres, por ser de origen catalán, no encuentra reparos para incluir una crítica explícita al gobierno peruano<sup>134</sup>. Por consiguiente, incorpora una voz de reclamo que resulta novedosa en la memoria del pintor, ya que había sido completamente omitida en las primeras biografías.

La última biografía también presenta una versión diferente respecto al período de vida en Nueva York, a raíz de las especulaciones de los primeros biógrafos. Por ejemplo, Jochamowitz calcula minuciosamente las millonarias ganancias del pintor y a la vez afirma que “No tuvo Baca-Flor ambición de dinero” (85). Igualmente, Delboy propone desmentir rumores “Cualquiera que no conoció a Baca-Flor podría suponer, leído lo anterior, un desnudo apego al dinero. Nada más falso” (20), mientras que en otro apartado dice lo contrario: “No importa, –replica el artista– todo se arregla con dinero” (55). En respuesta a las conjeturas, el diálogo intertextual hace eco en la última biografía, donde se busca responder a las incógnitas anteriores o desmentir ciertas afirmaciones: “¿Es que Baca-Flor tenía un apego al dinero? Nada más incierto que esta suposición” (9).

Lo mismo ocurre con el escenario descrito por Jochamowitz: “no le gustaba vivir en Nueva York, y echaba muy de menos el ambiente y sus relaciones de París” (44). Canyameres relata una experiencia totalmente diferente: “El pintor sentíase feliz, rodeado de consideración, aureolado por un auténtico prestigio, y pudiendo vivir cómodamente, para deleitarse sin ninguna preocupación” (161). La versión de la última biografía invita a pensar

<sup>133</sup> La cursiva es mía. París, 8 de junio de 1903.

<sup>134</sup> Canyameres también habla sobre la copia que realizó Baca-Flor de la obra “Los mártires corcomienses” de Fracassini, enviada para la exposición anual de Santiago de Chile en 1893. El superior de los Dominicos en Santiago quiso comprarla, pero Baca-Flor prefirió donarla al Perú. “No obstante, el Gobierno del Perú no se había portado bien con él, al retirarle la pensión que le había concedido. Baca-Flor se encontró en Roma, sin una lira, a pesar de haber sido subvencionado para efectuar sus estudios allí. Hizo una reclamación, pero su desengaño fue extraordinario” (Canyameres 76).

que el radical cambio en el carácter de Baca-Flor, propuesto por los primeros biógrafos, es un recurso narrativo utilizado para justificar el resquebrajamiento de las relaciones con el Perú. Fuera de ello, parece que el pintor continuó con una vida apacible gracias a su prestigio y se rodeó de amigos, tanto en Francia como en Estados Unidos.

Por último, el principal rasgo diferenciador del texto de Canyameres consiste en el aporte de las herederas Marie Louise Faivre y Olimpia Arias Núñez, quienes decidieron salvaguardar una memoria del pintor orientada a clarificar aquellos aspectos que los primeros biógrafos decretaron como “misteriosos”. Si bien no existió una relación de parentesco sanguíneo entre ellas y Baca-Flor, vivieron como una familia hasta la muerte del artista y su madre:

Marie Louise Faivre se encargaba de los papeles, de la administración y del cuidado inmediato del artista; Olimpia dedicaba toda su atención a doña Julia... no solo se preocuparon con el máximo interés de Carlos y de su madre, sino que les acompañaron hasta los últimos instantes (Canyameres 148).

Marie Louise era una joven francesa que cuidaba a la madre de Baca-Flor y se mudó con ellos a Nueva York, donde conocieron a Olimpia Arias, una española establecida en dicha ciudad. La relación de ambas artistas con el pintor está planteada desde una visión patriarcal en las tres biografías, de manera que la representación de estas mujeres recae en el estereotipo del “ángel del hogar”, con una explícita división del trabajo en la esfera privada y una ética del cuidado. Incluso es sorprendente cómo Jochamowitz y Delboy establecen una relación jerárquica, donde ambas le rendían “devoción” y lo cuidaban como a un “ídolo”<sup>135</sup>, cuando en Canyameres se observa una relación un poco más horizontal y familiar<sup>136</sup>. Además de haber conocido íntimamente al pintor, lo acompañaron en múltiples viajes junto a su madre y sus amigos, entre Estados Unidos y Europa. De hecho, cuando Baca-Flor decidió

<sup>135</sup> Según Jochamowitz, “las relaciones con ellas fueron asexuales... corrían con todos los menesteres de su interior [el hogar] y se distribuían la labor... Merced a ellas, Baca-Flor pudo consagrarse por entero a su arte... le hicieron sociedad, sosteniéndolo en una atmósfera como de devoción... se entregaron por completo al cuidado de su ídolo” (77). Además, Delboy dice que “lo cuidaban como a un padre y hablaban de él como de un ser superior en cuyo torno girase el universo. Si vale una impresión psicológica personal, he de añadir –haciendo constar que apenas traté a la señorita Faivre– que la señorita Arias era la personificación de la bondad y la tolerancia” (37).

<sup>136</sup> Faivre “era una joven francesa, a la que la señora Baca-Flor y su hijo consideraron como una hija y hermana, y que vivió siempre con ellos hasta la muerte de esos seres tan queridos” (Canyameres 147).

llevar a su madre a Nueva York, en 1911, doña Julia estuvo “acompañada de la que había de ser una de sus discípulas predilectas”, Marie Louise Faivre (Canyameres 170).

Faivre y Arias, como herederas del pintor, resguardaron sus objetos y decidieron colaborar con la publicación de la última biografía, incluso brindando su propio testimonio. Gracias a la íntima relación con Baca-Flor y su madre, incluyeron anécdotas narradas por ellos mismos y por los amigos europeos del artista. También proporcionaron material inédito como archivos, fotos familiares, escritos personales, la correspondencia y obra de Baca-Flor<sup>137</sup>. Aunque en ocasiones Canyameres no indica específicamente la procedencia de las fuentes ni la identidad de algunos personajes en cuestión, se entiende que las obtuvo gracias a las herederas. Los archivos que enriquecieron la última biografía demuestran cómo Baca-Flor mantuvo una intensa relación con la escritura epistolar durante toda su vida. Prueba de ello son las transcripciones de múltiples fragmentos de correspondencia inédita dirigida, por ejemplo, a Miguel Blay, a “una colega”, la marquesa de Casterat, a Ricardo Palma y otros destinatarios incógnitos.

En resumen, esta biografía presenta información exclusiva sobre los viajes, el método de trabajo, las amistades y los círculos artísticos que el artista frecuentó en el hemisferio norte. Hasta incluye un detallado relato de los viajes que realizó hacia 1928 entre España, Francia e Italia, asunto inexistente en las biografías peruanas. Para relatar el recorrido por España, Canyameres utiliza un tono nacionalista y realiza una oda al arte apreciado en Madrid, Sevilla, Granada y Andalucía: “allí [Baca-Flor] pudo colmar uno de sus más fervientes deseos: el de visitar España, a la que ya conocía”, acompañado por Arias, Faivre y el músico francés Raoul Laparra” (170). Su estilo narrativo muestra descripciones literarias bastante concisas y fluidas para conectar los sucesos de la vida de Baca-Flor.

Se puede afirmar que la distancia temporal desde la cual escribe Canyameres y las fuentes documentales a las que accedió, permitieron compilar los datos con mayor precisión, organizar de forma ordenada el relato biográfico –con pocas lagunas– y tener una mirada retrospectiva más objetiva. Por lo tanto, la caracterización del personaje es más equilibrada y no recae en ningún momento en los calificativos de huraño o excéntrico, menos aún por

---

<sup>137</sup>Faivre y Arias donaron una parte del patrimonio artístico de Baca-Flor al Museo de Arte de Lima, y otra parte al Museu de Terrassa en Cataluña.

falta de información o especulaciones. En contraste con las primeras biografías, el personaje construido por Canyameres es menos “literario”, a pesar de que concuerda parcialmente con rasgos esbozados sobre las reacciones del artista: “su sensibilidad ofrecía rápidas y humanas reacciones.... pintaba con la máxima escrupulosidad” (154-156). El carácter será desarrollado de forma puntual con la intención de dirigir al lector hacia la obra y la trayectoria de Baca-Flor, en lugar de ahondar en una descripción psicológica que no siempre es rigurosa y se nutre de representaciones estereotipadas.

### **2.3 Modelos y tipología de las biografías: apuntes finales**

El hecho de que el género biográfico no haya merecido amplio desarrollo en la tradición hispanoamericana hacia comienzos del siglo XX, y aún en menor medida en el caso peruano, permite comprender las falencias de los tres biógrafos. Específicamente en el caso de los biógrafos peruanos, los tabúes nacionales y los modelos narrativos que siguieron, determinaron una representación literaria que distorsiona la identidad del sujeto histórico y le otorga un carácter legendario. En todo caso, el modelo a seguir proviene por excelencia de la tradición inglesa, en la cual la biografía ha sido una de las formas más tempranas de estudio literario, al menos desde Shakespeare. Durante el siglo XIX, fue reconocida por presentar los primeros intentos de escribir la biografía de un autor en contraste con su escenario social y literario (Wellek y Warren 76). Los tres biógrafos de Baca-Flor proponen utilizar el mismo método, de manera que el relato de vida del artista está organizado según el despliegue de su carrera internacional, con especial énfasis en su identidad como peruano.

Los títulos de las secciones de Jochamowitz (“consideraciones estéticas”, “su filiación artística”) y Delboy (“frente a la obra”, “técnica”, “proyectos”) sugieren dicha aproximación, pero en la práctica, el contenido de los apartados relata de forma superficial y anecdótica el método de trabajo de Baca-Flor. En el texto, Delboy evade el tema con preguntas retóricas o se indica desconocimiento: “¿Cómo pintaba el artista?... ¿Era tan grande como se cree? ¿A qué pintor se le podía comparar? De su técnica de trabajo poco sé, pues no lo vi trabajar” (43). Por su parte, Jochamowitz constantemente aborda el estilo del artista desde un carácter excéntrico y sus anécdotas, a la vez que realiza símiles entre Baca-Flor y pintores canónicos de otras épocas. La discusión sobre cuestiones estéticas se orienta hacia Platón, Benedetto Croce, Giorgio Vasari, entre otros filósofos y artistas, sin llegar a

contextualizar los escenarios de la pintura peruana y europea contemporánea. Finalmente, basándose en estereotipos románticos, Jochamowitz clasifica a Baca-Flor como un pintor realista que rindió “un fervoroso culto a la Naturaleza” (116) y que permaneció insensible a la influencia de las corrientes artísticas de su época (102), cuando en realidad este sí realizó una serie de cuadros con una factura libre y pinceladas rápidas al estilo de los posimpresionistas, como se observa en sus cuadros del Moulin Rouge<sup>138</sup>. Como he señalado anteriormente, la clasificación de Jochamowitz obedece a criterios personales y su rechazo hacia las vanguardias<sup>139</sup>.

El contraste con los distintos escenarios culturales del arte solo se realiza parcialmente y con mayor precisión en el texto de Canyameres, gracias a la introducción de críticos de arte como Jean Cassou y Rafael Benet. Ambos proponen un diálogo entre la obra de Baca-Flor y las corrientes de pintura europea de su época –camino a la modernidad–, así como un paralelo con los grandes representantes del Renacimiento. A lo largo del texto, Canyameres relata puntualmente sucesos de la vida privada para remitirse a hábitos de Baca-Flor como estudiante o como artista<sup>140</sup>, sin ahondar en la exposición de la intimidad de una figura pública. En líneas generales, presenta a Baca-Flor como un artista académico que supo dialogar con las nuevas corrientes de la época gracias a “su visión de pintor moderno, que ha sabido extraer con inteligencia y tacto, todo el jugo de lo antiguo y estimable” (Canyameres 136).

Las deficiencias en una crítica de arte o la ausencia de especialistas que comenten las biografías de forma complementaria, podrían ser consideradas falta de destreza por parte de los autores peruanos. Aun así, resulta comprensible en tanto los objetivos principales de una biografía apuntan hacia la elaboración del relato de vida de un sujeto histórico y la construcción de su memoria. En todo caso, lo más interesante de los textos radica en las representaciones literarias que realizan sobre Baca-Flor a partir de tres repertorios interpretativos: el artista excéntrico, el héroe nacional y el amigo íntimo. Los repertorios son

---

<sup>138</sup> Jochamowitz presentará a un Baca-Flor anacrónico, encasillado en una atemporalidad y en una nostalgia voraz por el pasado: “fiel al más puro clasicismo... se había encastillado en el conservadurismo más rígido”, e incluso sostiene que “había permanecido insensible... a las conquistas de impresionismo” (101-102).

<sup>139</sup> Ver pie de página n. 93.

<sup>140</sup> Canyameres aborda puntualmente la situación económica de Baca-Flor en Europa para relatar inmediatamente su vida como artista: “De vez en cuando remitía fondos a su madre... Entretanto, la labor continuaba con el mismo entusiasmo... realizaba múltiples bocetos, estudiaba a fondo la personalidad y la obra de los más grandes pintores” (122).

términos utilizados por los biógrafos “para construir versiones de las acciones, los procesos cognitivos y otros fenómenos”, en una manera estilística y gramatical específica, a partir de metáforas clave, tropos o figuras del discurso (Potter y Wheterell 3). Al combinar los tres repertorios principales, se desprenden una serie de tópicos y características del personaje que son naturalizadas y propuestas como algo intrínseco por los biógrafos. Los discursos que conforman cada repertorio varían según los cambios en las tradiciones discursivas utilizadas, tal como se observa en la transición de los valores románticos hacia el positivismo. En consecuencia, en lugar de concretar una identidad definida y coherente, el personaje es caracterizado a partir de oposiciones dicotómicas, tópicos literarios y diferentes versiones, incluso al interior de un mismo texto.

A grandes rasgos, es posible identificar la influencia de los modelos de biografía establecidos en Inglaterra desde el siglo XIX, utilizados para estructurar la narrativa de vida de Baca-Flor. El primero es el modelo de James Boswell, quien “durante veinte años, transcribió todos los arrebatos de temperamento, las bromas, los juicios terminantes” de Samuel Johnson, para producir “una crónica o un «testimonio» sobre un gran hombre que se desarrolla, año tras año, lo más cerca posible de la vida del personaje” (Dosse 31-32). Las anécdotas sumamente detalladas para demostrar “cómo verdaderamente fue” Baca-Flor, ocupan gran parte de las tres biografías como diálogos recreados, descripción de las reacciones y los hábitos del artista.

El segundo tipo es “la biografía victoriana, que se desarrolla en rígidas coacciones moralizantes. Como obra de edificación... puede equipararse a la hagiografía. Difunde vidas autorizadas, fuentes de respetabilidad” (Dosse 32). Ciertamente, esta también es una tendencia en las biografías de Baca-Flor. A pesar de caracterizarlo con un temperamento “singular” y reactivo, el artista es considerado un sujeto modélico de acuerdo a virtudes como la modestia, la solidaridad, la amistad, el trabajo duro, el temple y el patriotismo. En las tres biografías existen múltiples pasajes donde se alaban las virtudes de Baca-Flor<sup>141</sup>, por lo cual el discurso es principalmente de carácter laudatorio o panegírico. Su finalidad consiste en recordarlo como un individuo ejemplar a lo largo de su vida y, en las primeras biografías, la fetichización de su dolor es aquello que lo convierte en un mártir de la patria. No se representa

---

<sup>141</sup> Por ejemplo, Jochamowitz indica que Baca-Flor “era un compasivo; su gran corazón hizo que se apiadara siempre de los desvalidos y su abnegación era mayor cuando se trataba de algún compañero. ¡Cuántos artistas en desgracia socorrió!” (71).

a un “santo” o a un individuo perfecto porque es “excéntrico”, pero se mantiene la historia del héroe sin mácula alguna en sus vínculos con el Perú.

Por último, el tercer modelo corresponde a la propuesta de Virginia Woolf, quien sugiere “captar la verdad del personaje al romper el silencio púdico que hasta entonces había rodeado su esfera privada”, dosificando “la parte de ficción y la parte de los hechos” (Dosse 33). La inclinación hacia este modelo es evidente en las primeras biografías, cuya obsesión es profundizar en dos tópicos: la intimidad del artista y los vínculos con la patria. Sin romper con la sacralización del personaje heroico, los biógrafos buscan irrumpir en lo más profundo y esencial de Baca-Flor, a nivel afectivo, filosófico y cotidiano. De este modo, en los relatos biográficos se justifica explorar más allá de la actuación pública de Baca-Flor para deslizarse hacia la intimidad del individuo y recrear su subjetividad.

La profesión de cada biógrafo influyó notoriamente en el estilo de cada texto, elaborado con un notorio sello personal. Jochamowitz, el primer biógrafo de Baca-Flor, se desempeñó como ingeniero desde el año 1900 y ocupó cargos políticos en el Ministerio de Minas y Petróleo, como bien relata en una obra autobiográfica dedicada a su trayectoria laboral<sup>142</sup>. A modo de primera impresión, es válido preguntarse cómo un ingeniero tan especializado decidió hacer la biografía del pintor sin haberlo conocido personalmente. Resulta que era gran admirador de su obra y que apuntó a tener una variada producción literaria, con la publicación de biografías, una autobiografía y un libro titulado “Pintores y pinturas. Crítica de arte” (1949)<sup>143</sup>. Dicho libro incluye una entrevista realizada al propio Jochamowitz en 1943, en la cual es caracterizado como un “pintor y un estudioso de la pintura”, “peruano y luchador de nuestra patria”, “artista y hombre de ciencia” (Ferrando ctd en Jochamowitz 1-3). No resulta sorprendente, entonces, que el biógrafo proponga construir una memoria de Baca-Flor a partir de los mismos epítetos con los cuales desea ser recordado. Además, se puede observar la influencia que recibió del modelo de crítica de arte propuesto

<sup>142</sup> La información está en “Mi vida profesional. Apuntes autobiográficos del ingeniero Alberto Jochamowitz. 1900-1930” (1931). A pesar de su destacada labor como ingeniero y de la cual habla con mucho orgullo, en su primer libro sobre crítica de arte, confiesa que: “pudo, la de pintor, ser mi profesión; desde temprana edad se despertó en mí marcada afición... pero diversas circunstancias hicieron que eligiera voluntariamente la de ingeniero... así he podido ser útil a mi patria” (*Pintores* VI).

<sup>143</sup> Jochamowitz reúne una serie de artículos y notas biográficas sobre artistas como Ignacio Merino, Daniel Hernández, Pancho Fierro y hace un balance de su biografía sobre Baca-Flor, agregando nuevos datos y continuando su investigación.

por Charles Baudelaire en su obra *El pintor de la vida moderna*, donde esboza el “genio del artista pintor” Constantin Guys:

Quiero hablar hoy al público de un *hombre singular*, originalidad tan poderosa y tan decidida, que se basta a sí misma y no busca ni siquiera la aprobación. *Ninguno de sus dibujos está firmado...* el Sr. C.G. lleva la gran originalidad hasta la modestia<sup>144</sup> (Baudelaire 81).

Jochamowitz imita dicho modelo de artista, hasta le sirve de inspiración para el título de su biografía (*Baca-Flor: hombre singular*). También escribe un apartado sobre “la modestia” de Baca-Flor y comenta que este “desdeñó por completo el lucro y la publicidad...*nunca firmó una de sus obras...* como hombre y como pintor fue singular. El carácter de Baca-Flor era de una independencia absoluta” (118). Los títulos de las secciones en su biografía aluden a aspectos bastante específicos sobre la vida privada, como “sus sentimientos”, “su único amor”, “su religión” y “su género de vida. En suma, Jochamowitz se adhiere al modelo narrativo romántico del *bildungsroman* para organizar el relato de vida y desarrollar la sensibilidad del sujeto biografiado como un héroe nacional, que represente la conquista de los laureles civilizatorios. A su vez, utiliza un lenguaje cientificista para “estudiar la psicología”, para describir el método de trabajo del artista y representarlo físicamente según una clasificación racial.

En cuanto a Delboy, su posición enunciativa y el lenguaje que utiliza están relacionados con el rol de periodista, político y amigo del pintor. Su relato adopta el estilo de una crónica en la que el autor adquiere protagonismo, puesto que se centraliza como sujeto de enunciación. Entonces, la profunda división de dos etapas en el texto –antes y después del encuentro con Morgan–<sup>145</sup> va más allá del éxito rotundo del artista, ya que está determinada también por la relación entre biógrafo y sujeto biografiado. El tópico de la amistad se convierte en una estrategia de verosimilitud, en un pretexto para revelar confidencias –o mejor dicho, cometer infidencias– y autorizar los juicios sobre el artista. Si bien la división

---

<sup>144</sup> La cursiva es mía.

<sup>145</sup> Delboy considera que hay dos grandes etapas en la vida de Baca-Flor: “La vida del artista en el Perú, en Chile y en el continente europeo” y “Permanencia del artista en Estados Unidos hasta su muerte en Francia”. Según el biógrafo, la etapa de Nueva York es interesante debido a la figura de Morgan, “no solo por la influencia que esa amistad tuvo en la vida del artista, sino porque en torno a ella se han urdido algunas falsedades que siempre indignaron a nuestro compatriota” (30). El biógrafo no explica específicamente a qué falsedades se refiere, solo establece una intriga.



de su biografía parece ofrecer una visión reduccionista de la trayectoria del pintor, la especificidad y el tono impresionante de los subtítulos demuestra la intención de representar al sujeto detalladamente en una dramatización de su vida. Solo por mencionar algunos ejemplos, las secciones se titulan “Un hogar inestable”, “Apunta la miseria”, “Sueños con hambre”, “El hombre y su intimidad” y “Final patético”. Los títulos pueden ser calificados como sensacionalistas en tanto buscan generar impacto e interés en el lector mediante frases conmovedoras y, además, muestran el fuerte énfasis en el tópico de la intimidad<sup>146</sup>.

Por su parte, Canyameres es el único de los biógrafos que se desempeñó únicamente como escritor e incursionó en múltiples géneros literarios, con una formación autodidacta<sup>147</sup>. En palabras de Jaume Aulet, su especialidad consistió en escribir “dietarios, los libros de memorias o el retrato de personas próximas”, pues su obra es “fundamentalmente biográfica y autobiográfica” (228). Aunque Canyameres no señala haber conocido personalmente a Baca-Flor, la influencia de Faivre y Arias le permitió retratar al artista de forma personal. Su lenguaje resulta agradable, sencillo, se ajusta poco “a las convenciones de los géneros” sin preocuparse “excesivamente por las cuestiones técnicas” y tampoco admite “en este tipo de literatura una exaltación del yo que conduzca a una ridícula complacencia egocéntrica” (Aulet 229). Por tanto, jamás centrará el relato en sí mismo ni buscará inmiscuirse en las fibras más íntimas e inaccesibles de Baca-Flor.

La forma de abordar las emociones y el *pathos* de Baca-Flor es enfática en las primeras biografías, en tanto tiñen los momentos difíciles de la vida del héroe con componentes trágicos para engrandecer sus triunfos. En contraste, Canyameres intenta redirigir la atención hacia la trayectoria del artista para aplacar las pronunciadas imágenes de miseria que se originaron en las biografías anteriores, ya sea por desconocimiento o por la búsqueda de un efecto literario. Los tres autores comparten el propósito de representar a Baca-Flor como un personaje histórico, tan valioso por su contribución en la esfera pública como por su carácter en la esfera privada. Con el fin de enmarcar la memoria individual del sujeto biografiado en la memoria colectiva, los biógrafos enlazan el relato de vida con grandes procesos sociales –

---

<sup>146</sup>Delboy explica que aborda la intimidad “no tanto por lo que aporte”, sino porque “los grandes hombres son más interesantes en la media luz del hogar... Su trato privado intriga más que sus reacciones públicas” (52).

<sup>147</sup> Aulet señala que Canyameres “se dedicó también a la traducción, el periodismo, la edición y a un gran número de actividades relacionadas con el mundo de la literatura” (227).

como las guerras, los cambios de gobierno, las nuevas corrientes artísticas— y los grandes artistas canónicos que influyeron en su obra.

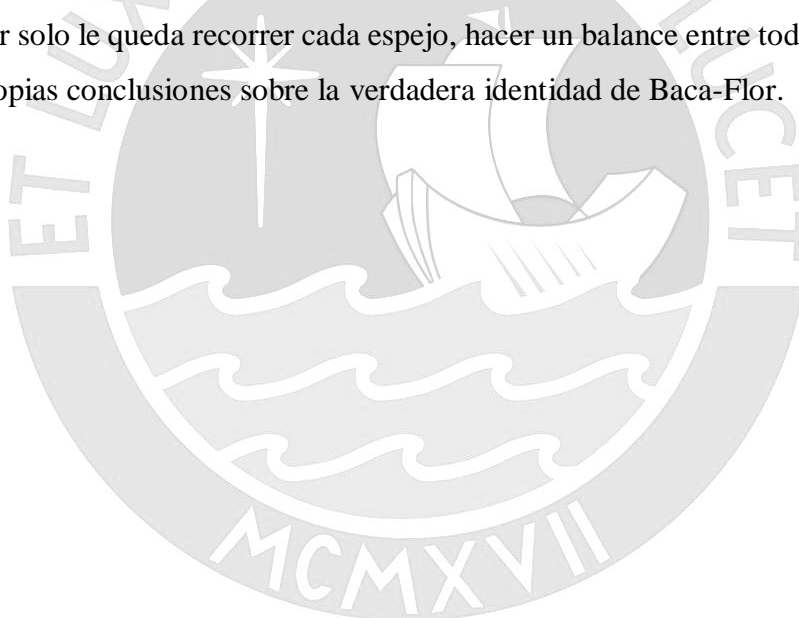
Más allá de la fascinación por las particularidades del relato individual, este es propuesto por los tres biógrafos como una historia provechosa e interesante para la colectividad. Con el fin de extraer las lecciones de una vida ejemplar, insisten en detallar el carácter, la interioridad y la moral del sujeto hasta en las más pequeñas acciones. En el caso de los primeros biógrafos, es latente el deseo de escribir sobre un tema vigente, como el súbito fallecimiento de un artista cuyo valor debería ser preservado en la memoria nacional. Sobre todo, debido a la fama que tuvo cuando joven en Lima, hacia 1887, y que parecía haberse disuelto durante el siglo XX. De ahí que el público lector hacia el cual se dirigen es explícitamente la colectividad peruana, según demuestran las cláusulas como “nuestro compatriota” para referirse a Baca-Flor y la insistencia en un “nosotros”. La historia personal del pintor es propuesta como una “soberana lección” sobre el ascenso social:

“partido de la nada, él escaló las más altas cimas de la intelectualidad... quien al nacer solo fue el más insignificante de los seres del más modesto pueblecito del territorio peruano, ha conseguido elevarse a la categoría de uno de los hombres que más honor hacen a la humanidad” (Jochamowitz 98)

Con esta conclusión, el biógrafo quiere demostrar que un sujeto de escasos recursos, nacido al interior del país, puede ascender socialmente gracias a su propio esfuerzo y sus cualidades morales e intelectuales. El origen humilde fue rebatido por Canyameres, quien le atribuyó a Baca-Flor un origen social ligado, por el lado materno, al inca Huáscar y “al linaje de los Toribio de España” (30). Por el lado paterno, a una esfera de poder próxima al expresidente boliviano Belzú. En su texto, la familia poseía un rico bagaje cultural y solo fueron circunstancias externas las que determinaron una posición económica vulnerable tras la muerte del padre del pintor. Aunque Canyameres habla de “nuestro pintor”, “nuestro artista”, “nuestro biografiado”, no interpela directamente a un lector ideal ni le atribuye una nacionalidad o una identidad específica. Se infiere entonces, que el público adquiere una dimensión más amplia en la última biografía y que su intención principal consiste en realizar una contribución a la historia del arte al rescatar la memoria de un pintor célebre, pero olvidado.

Finalmente, los retratos literarios de Baca-Flor en las biografías peruanas fueron contruidos a partir de imperativos ideológicos sobre *cómo debe ser* un sujeto modélico para

la nación. Comenzaron con la repetición de los tópicos sobre el héroe nacional y el genio del artista esbozados en la prensa decimonónica, pero en el camino a la fama, se tornaría un patriota huraño y misterioso que jamás retornó al Perú. Frente un escenario cargado de incongruencias, especulaciones y representaciones estereotipadas, la escritura de una última biografía fue motivada para iluminar la vida del pintor. Si bien permite resolver interrogantes sobre los períodos de vida en Europa y Nueva York, esta biografía no logró desprenderse por completo de la tradición creada en textos anteriores. De hecho, plantea facetas adicionales y hasta caras opuestas a la ya quimérica representación del artista en los siguientes aspectos: el origen familiar, la nacionalidad, la identidad cultural, el carácter, los rasgos físicos, la sexualidad, el estilo de vida, el arte poética, entre otros. Las versiones discrepantes surgieron debido a la carencia de archivos oficiales, las lagunas de información y la necesidad de construir a un personaje que encaje en modelos de conducta específicos. Entonces, al lector o al espectador solo le queda recorrer cada espejo, hacer un balance entre todas las imágenes y sacar sus propias conclusiones sobre la verdadera identidad de Baca-Flor.



### 3. Estudio crítico de la correspondencia personal de Baca-Flor (1890-1914)

Tras observar las inconsistencias en las biografías, resulta inevitable desear conocer una parte de la vida de Baca-Flor narrada por él mismo, por lo cual es momento de examinar un último espejo concerniente al género epistolar. Desde el universo de los retratos literarios, nos trasladaremos hacia los autorretratos literarios en las cartas, con la finalidad de comparar los distintos reflejos del pintor. La correspondencia personal será leída para develar, en lo posible, la memoria individual de Baca-Flor que yace bajo su leyenda. Su discurso es valioso en tanto “el relato de una memoria individual puede enmarcarse en la memoria colectiva como un referente para los testigos de una época o para futuras generaciones” (Halbwachs 60). Por tanto, exhumar la correspondencia de Baca-Flor nos permitirá obtener un nuevo referente de su memoria. Para empezar, será propicio introducir ciertas convenciones del género epistolar y su estudio en la crítica literaria, atendiendo a las particularidades del corpus en cuestión. Después, en el primer acápite estudiaré la creación de los autorretratos literarios y, en el segundo, los silencios epistolares.

La importancia del intercambio epistolar en la vida de Baca-Flor es clave para comprender por qué es necesario realizar un análisis discursivo de sus cartas. Aunque cuando el propio Baca-Flor se reconoce a sí mismo como artista, piensa en su obra como pintor y no en su intensa relación con la escritura. Esto se observa, por ejemplo, cuando evita dar detalles sobre las ciudades que conoce: “No te hare descripciones porque no soy aparente para esto, podría más bien mandarte mi cuadro pintado que sus dos páginas descritas; que hacer cada uno nace y no se hace”<sup>148</sup>. Él reconoce su vida, su identidad y su talento enteramente consagrados a la pintura, sin notar aparentemente el lugar de la escritura epistolar en su día a día, tanto en su rol de emisor como receptor. Su amor por leer cartas, lo llevó en numerosas oportunidades a pedirle a sus destinatarios: “escíbeme muy detallado... no temas ser minucioso, no puedes imaginar el placer que me causa una carta larga”<sup>149</sup> o “desearía no solo cartas, sino cuadernos largos muy largos, en que me hablaras de ti y los demás”<sup>150</sup>.

El origen de la correspondencia con Scipión Llona y Luisa Gastañeta se sostiene en la

<sup>148</sup> Carta a Luisa Gastañeta. A un mes de haber llegado a Roma, el 24 de agosto de 1890.

<sup>149</sup> Carta a Scipión Llona desde Roma, 8 de abril de 1891.

<sup>150</sup> Carta a Luisa Gastañeta desde Roma, 9 de diciembre de 1890.

amistad que establecieron con el joven pintor cuando llegó a Lima en 1887. Juntos asistieron a las veladas literarias de Zoila Aurora y Hortensia, hijas del presidente Cáceres<sup>151</sup>. Entonces, Scipión se convirtió en el confidente de Baca-Flor y Luisa además fue su alumna de dibujo. En 1890, la partida del pintor hacia Europa motivó el comienzo del intercambio epistolar con Llona y Gastañeta, quienes contrajeron matrimonio al cabo de unos años. Así que las cartas enviadas por Baca-Flor de forma individual a los destinatarios, posteriormente fueron reunidas en un solo epistolario familiar. Cuando el pintor falleció en 1941, la correspondencia fue concedida por los mismos destinatarios a los biógrafos Jochamowitz y Delboy, quienes se encargaron de incorporar múltiples fragmentos a través de la paráfrasis, las transcripciones, las citas con ligeros cambios o las reproducciones fotográficas. Tan solo hasta hace veinte años, era imposible acceder a los manuscritos que actualmente son conservados en la Colección Especial<sup>152</sup>, de modo que resulta oportuno realizar un estudio desde el punto de vista literario.

A pesar de la complejidad y el valioso contenido de la correspondencia, esta no ha sido estudiada ni publicada en forma de epistolario. De hecho, solo ha sido parcialmente reproducida en las tres biografías póstumas y en *El último académico* (2012), como un anexo del material historiográfico utilizado para corroborar fechas o aspectos puntuales de la vida de Baca-Flor. La carencia de un corpus teórico sobre la correspondencia de Baca-Flor y, en general, sobre el género epistolar en la tradición hispanoamericana, obedece a que las escrituras íntimas fueron prácticas discursivas “anteriormente situadas al margen de la mayoría de los estudios literarios o no consideradas objetos de estudio específico” (Doll Castillo 34). En parte, debido a su naturaleza cotidiana y al hecho de que no siempre fueron producidas con fines artísticos. Si bien en los últimos años se han realizado más investigaciones al respecto, en el caso peruano continúan siendo escasas y principalmente se ocupan de la correspondencia de diplomáticos o gobernantes. Salvo por los casos emblemáticos de escritores del siglo XX, como Martín Adán y César Vallejo. La cantidad de

<sup>151</sup> Como señalé anteriormente, Jochamowitz describe las veladas en las cuales se reunían para leer a Bécquer, Shakespeare y Lamartine. Consultar nota al pie de página no. 68.

<sup>152</sup> Según el historiador Julio Núñez, encargado del área de Colecciones Especiales de la Biblioteca Central de la PUCP, los manuscritos de Baca-Flor fueron adquiridos en 1993 a través de una compra. La heredera de las cartas era María Teresa Llona Gastañeta, hija de Scipión y Luisa.

epistolarios publicados es menor aún cuando pertenecen al siglo XIX<sup>153</sup>, a excepción de los casos de Ricardo Palma o Clorinda Matto, y casi llega a ser nula cuando pertenecen a artistas plásticos. Quizás estos se perdieron o fueron destruidos en su momento, pero en concreto, es notoria la carencia de epistolarios de la sociedad criolla en una tradición literaria peruana.

El panorama descrito contrasta radicalmente con la tradición literaria francesa, donde se ha privilegiado un espacio para la investigación y la publicación de los epistolarios de artistas, escritores y pensadores desde el siglo XVI hasta la actualidad<sup>154</sup>. De hecho, revisar el trabajo de autores como Philippe Lejeune, Roger Chartier, Martyn Lyons, entre otros, me permitió obtener modelos y herramientas de análisis. Para definir el intercambio epistolar, todos los críticos coinciden en su carácter dialógico y en la existencia de un emisor, un mensaje y un destinatario. No obstante, en el presente corpus solo contamos con un lado del circuito de comunicación: el de Baca-Flor como emisor, por lo cual en ocasiones es difícil comprender a cabalidad el contexto del mensaje.

El carácter dialógico es un rasgo inherente al género epistolar. Si bien la función básica de la carta es “pragmática comunicativa y se configura como un diálogo (escrito) diferido” (Doll Castillo 36), esta primera capa de transmisión de mensajes es apenas la superficie del intercambio. Es innegable que Baca-Flor tuvo como principal intención mantener el contacto con sus amigos, sin embargo, propongo rescatar en su correspondencia un valor literario y cultural que va más allá de su intrínseco valor histórico y personal. La importancia de la correspondencia radica en que es “un cruce de problemáticas históricas, ideológicas e incluso semiológicas”, donde el artista “revela sus pensamientos” y nos acerca a una mejor comprensión de su visión filosófica del mundo, sus concepciones artísticas, su

---

<sup>153</sup> Sobre casos peruanos en el siglo XIX, se puede consultar *Soldados de la República...* por Carmen McEvoy y José Luis Rénique (2010). En cuanto al epistolario de Ricardo Palma, sin duda debe ser el más célebre, con múltiples compilaciones, ediciones y estudios críticos. Entre las publicaciones más antiguas, se encuentran las cartas inéditas publicadas por la Academia Peruana de la Lengua (1974); también hay algunas relacionadas al tema bélico en *Cartas a Piérola sobre la ocupación chilena de Lima*, anotadas por Rubén Vargas Ugarte (1979). En cambio, sobre artistas plásticos peruanos, queda todavía mucho por descubrir y estudiar.

<sup>154</sup> A modo de un breve recuento, los estudios abarcan desde Marguerite de Navarre (1492-1549), pasando por el conde de Saint-Simon (1760-1825) y George Sand (1804-1876), entre una larga lista, incluyendo las *écritures ordinaires* de familias, personas de la ciudad o del campo en proceso de alfabetización. Sobre la masificación del género epistolar hacia el siglo XIX francés, se puede leer *La correspondance* (1991), editado por Roger Chartier. También se encuentra el famoso artículo de Michel Foucault, “L’écriture de soi” (1983), en el que se remonta hacia las tradiciones de la Antigüedad, abarcando los *hypomnēmata* y la correspondencia de eruditos como Séneca, Atanasio, Casiano.

vida y su obra (Le Guillou 101). Es un privilegio hallar textos con matices autobiográficos que permitan conocer las apreciaciones estéticas de los artistas y, en el caso de Baca-Flor, lo más cercano posible a la enunciación de un arte poética, frente a la falta de algún manifiesto sobre la pintura. Como señalé anteriormente, a partir del siglo XIX los artistas adquirieron una nueva consciencia sobre sí mismos y aprovecharon espacios personales como la carta para enunciar sus propuestas. Uno de los tópicos favoritos de Baca-Flor consiste en debatir y compartir sus ideas sobre el arte, tal como figura en una carta perdida, pero reproducida fotográficamente:

“Pintar en medio de toda la voluptuosidad y encanto de la luz, en medio de toda esa misteriosa intimidad del aire que todo lo acaricia y envuelve el alma de los seres... ¡Qué hermoso sueño irrealizable de la vida! La muerte, Luisa, me horroriza. ¡Tengo miedo!”<sup>155</sup> (ctd en Jochamowitz 32-33).

La reflexión del artista sobre la vida, a partir de la relación entre la infinitud de la naturaleza, el misterio, el alma y el sueño, inevitablemente nos remite a una sensibilidad romántica, vinculada con lo que Rafael Argullol denomina la “tragedia del Renacimiento”. “El hombre se ha atrevido a asaltar el cielo y tras el fallido intento reflexiona sobre su insuperable mortalidad...es reo de gozo y de dolor, el poder y el amor emergen y se sumergen en la caducidad de la vida” (Argullol 179). Gracias a fragmentos como este, podemos conocer la tradición artística con la que Baca-Flor dialoga, cuáles son sus impresiones y cómo experimenta la vida en profunda conexión con la pintura. Finalmente, el tópico de *memento mori* es una invitación a apreciar e intentar captar la grandeza del mundo a través del arte.

El discurso de Baca-Flor en su correspondencia también se encuentra vinculado a un circuito artístico y denota la representación de una sociedad específica, ya sea en Lima, Roma o París. Por ese lado, el género epistolar ha suscitado numerosas discusiones en torno al doble carácter que posee, como documento histórico y como texto literario. Para discutir los conceptos de *realidad* y *escritura*, Beugnot encuentra dos visiones opuestas en el estudio literario de las cartas de Madame de Sévigné:

<sup>155</sup> Carta de Baca-Flor dirigida a Luisa Gastañeta, enviada el 10 de noviembre de 1894 desde Anacapri. Ejemplar perdido y reproducido en Jochamowitz 32-33.

para B. Bray, la *epistolière* (emisora) está comprometida en una red social y cultural que sirve de información en sus cartas, y toda obra, en el movimiento de su creación, engendra su teoría y su crítica. Para R. Duchêne, todo pasa como si el texto estuviera en una simple relación de analogía con la realidad, como una suerte de reflejo donde la fidelidad para traducir los movimientos interiores es el primer mérito” (*Debats* 200).

Ambas propuestas presentan elementos importantes para el análisis, pues en las cartas es posible formular tantos hechos concretos como enunciados subjetivos, con mayor o menor cercanía a la representación “exacta” de la realidad. La “traducción de movimientos interiores” alude a una dinámica propia de la escritura íntima, latente en los fragmentos de las cartas que denotan intensidad emocional. Los discursos de autorrepresentación, específicamente sobre la subjetividad del artista, deben ser matizados como parte de la construcción de una identidad personal. Este punto permitirá problematizar más adelante los “autorretratos literarios” de Baca-Flor, puesto que surgen a partir de la necesidad de reflejarse a sí mismo frente un destinatario específico.

Resulta ilusorio pretender alcanzar la máxima objetividad en una representación discursiva de la realidad, en tanto existe un impulso literario latente en el escritor de la correspondencia, denominado por Penloup como la “tentación literaria” (ctd. en Lyons 183). Este carácter es parte de los debates suscitados por el género epistolar, cuya dialéctica oscila “entre la transparencia total y el modelo literario perfecto” (Bouvet 17). Ante la dualidad, críticos como Nora Bouvet proponen “desmitificar la correspondencia como referente absoluto de verdad y autenticidad, fidelidad y privacidad” en vista de que “la ficción se infiltra en lo epistolar y lo condiciona” (17). Aparentemente a Baca-Flor no le preocupan demasiado las funciones poéticas del lenguaje. Aun así, utiliza características literarias formales como los recursos estilísticos, la creación de un universo semántico y las referencias a personajes (literarios o históricos), tal como ha sido explicado en el acápite dedicado a las tradiciones discursivas en la correspondencia del pintor.

No obstante, como señala Bray, tampoco se debe olvidar el influjo o la intervención de un circuito social en la producción del texto, en la adopción de un estilo del lenguaje y el protagonismo que adquieren ciertos actores en el discurso. Por ejemplo, Baca-Flor se posiciona críticamente frente a este circuito durante los primeros meses en Roma:

“Mis amigos, Scipion, todavía no los tengo... no tengo tiempo para ello, mis horas están empleadas y no permiten esas grandes leyes, pues la manera de hacerse de conocidos



sería frecuentando todos esos lugares de reunión que la juventud artística acostumbra a ciertas horas y en ciertos ritos. Esto me es imposible, pierden lastimosamente el tiempo, y en tonterías, así es que no tengo amigos sino colegas que aprecio y que me aprecian”<sup>156</sup>.

El fragmento muestra a un joven Baca-Flor tan comprometido con la seriedad y el academicismo de su profesión, que inicialmente tomó distancia de la bohemia característica de los círculos de artistas decimonónicos, reunidos en bares y cafés. Esta decisión marcó una gran diferencia respecto a las prácticas de socialización entre los artistas de su época, mas no fue definitiva. Diez años después, junto a Anglada Camarassa, recorrió “diferentes puntos del París nocturno para efectuar estudios pictóricos” (Canyameres 106).

Así también, Baca-Flor menciona en sus cartas a otros artistas, políticos e intelectuales con los que mantiene un intercambio epistolar, como Ricardo Palma, el pintor Luis Astete, el ministro Carlos Elías, José Canevaro (duque de Zoagli), los expresidentes peruanos Andrés A. Cáceres –llamado también “el general”– y Manuel Candamo, entre otros. El pintor intercambia saludos, solicitudes, cheques, agradecimientos, recomendaciones, la inscripción en concursos, entre otros, con una multiplicidad de lugares referidos en Perú, Chile, Francia, Italia y Estados Unidos. Los vínculos entre el sujeto y la sociedad en la que vive se manifiestan en la conformación de una red epistolar, con referencias a personajes famosos y poderosos. Por tanto, el circuito artístico se encontraba íntimamente ligado a los representantes políticos, las recomendaciones y las relaciones de mecenazgo. En ese espacio, Scipión Llona fue un actor clave como apoderado de Baca-Flor en el Perú y como un nexo con otros representantes del gobierno mencionados por el pintor<sup>157</sup>. Igualmente, Baca-Flor apela a las referencias de artistas académicos franceses para obtener el apoyo del gobierno peruano<sup>158</sup>, como Jean Paul Laurens, Étienne Dujardin Beaumetz (*sous-Secrétaire d'État des Beaux Arts*)<sup>159</sup> y Armand Dayot (Inspector General de Bellas Artes de Francia).

Identificar las redes epistolares y los actores en un circuito cultural permite reconstruir las relaciones públicas del pintor, pero existe una contraparte en cuanto a la

<sup>156</sup> Roma, 28 de noviembre de 1890.

<sup>157</sup> Entre ellos, figuran Manuel Candamo, José Pardo y Felipe Pardo. Consultar carta a Scipión Llona enviada desde París, el 1 de marzo de 1906.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> Sobre el cargo que ocupó Dujardin Beaumetz, consultar el libro "Rivals and Conspirators: The Paris Salons and the Modern Art Centre" (2013), escrito por Fae Brauer.

problematización del estudio de las escrituras íntimas. El investigador se halla en una encrucijada, puesto que trabaja con textos no producidos para su publicación. Las cartas de Baca-Flor fueron escritas desde la esfera privada para ser leídas únicamente por *destinatarios específicos*, a menos que indiquen lo contrario. De allí la insistencia en confirmar la recepción de las cartas selladas, el lugar de envío, o si es que han mantenido su carácter confidencial en caso sea necesario: “no esperes mi dirección, envíame las letras al correo de Roma *con todas las seguridades del caso... será más conveniente variar de dirección por ejemplo a la posta restante de Lima*”<sup>160</sup>. Este enunciado refleja entre las prácticas escriturales del fin de siglo, la creación de una “atmósfera de secreto que rodea a la carta”, pensada como un “espacio protegido, cerrado y esencial en la definición de la privacidad” (Bouvet 71). Aunque parezca evidente, la correspondencia como el producto de un acto solitario, destinado a ser leído de forma individual, no siempre fue una realidad. Ya desde el siglo XIX existen estudios<sup>161</sup> en los que se señala la dinámica de la correspondencia familiar y la posibilidad de ser leída en voz alta según el contenido.

En el caso específico de Baca-Flor, la mayoría de sus cartas están escritas para un solo destinatario, por ello, existe un temor persistente de que la carta no llegue o caiga en las manos incorrectas. A veces el pintor escribe varias líneas para confirmar el nivel de seguridad: “Tú nunca me has escrito dándome parte de las cartas que has recibido de mí ni de las que has entregado... nada raro sería de que algún miserable hiciera alguna infamia”<sup>162</sup>. Durante la época, la posta tenía el monopolio de transporte de las cartas y “la indiscreción de los carteros era un tema recurrente de protestas”, sobre todo, cuando la misiva era confiada a un tercero para ser enviada a un país extranjero (Poublain 389-390). La estrategia de cambiar la dirección de envío resulta útil para evitar que alguien acceda por completo al circuito epistolar y lea el mensaje privado. Dependiendo de la confidencialidad o la urgencia, Baca-Flor mostró ansiedad por conocer el estado de envío, de lectura y el tiempo que tomaría recibir una respuesta. La incertidumbre y las demandas por mantener la frecuencia del intercambio epistolar se observa con énfasis en los primeros años:

---

<sup>160</sup> Paris, 11 de junio de 1890. La cursiva es mía.

<sup>161</sup> Por ejemplo, *Explications de l'écriture, extraites d'une correspondance* (1836), escrito por Guillaume Monod.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

“Cuánto siento que no hayan llegado a tiempo mis cartas, por lo visto mi Ofelia y Aurora no las han recibido, pero lo que más me entristece es que no veo tampoco el medio de hacer que lleguen. Scipión, desearía que no fueses tan tardío en escribirme, tú sabes que es para mí un gran consuelo una carta tuya”<sup>163</sup>.

La imperiosa necesidad de mantener una correspondencia fue latente en Baca-Flor durante sus primeros años en Europa, debido al consuelo que sentía por mantener un diálogo cercano con sus amistades en Lima. Por todos estos motivos, el estudio de la correspondencia personal es útil para reconstruir un arte poética del pintor, el circuito artístico al que perteneció y las estrategias de autorrepresentación que utilizó.

### **3.1. La creación de los autorretratos literarios**

En el presente capítulo, propongo estudiar la correspondencia de Baca-Flor como un relato digresivo en primera persona dirigido a destinatarios específicos, sobre los años de estudio en Europa. Como parte de las convenciones del género epistolar, el artista no escribe con una perspectiva unitaria sobre su experiencia de vida: sin llegar a saber en qué consistirá la próxima misiva, va construyendo un corpus vivo con cada carta. El estilo del relato se modifica en el tiempo, según las peripecias de la vida misma y los cambios en la relación epistolar. En consecuencia, el relato presenta una serie de digresiones, recuerdos, proyecciones hacia el futuro e intenta mantenerse vigente hasta el momento de recepción para cada destinatario. La narrativa articulada en las cartas es fragmentaria y tiene un corte autobiográfico, pero se mantiene enmarcada dentro del género epistolar debido a su formato material, su carácter dialógico y la variedad de contenidos que abarca en un espacio limitado.

Gracias al formato de la carta, es posible identificar el lugar de envío y obtener un itinerario de los viajes de Baca-Flor, así como la información de los lugares que visitó en su recorrido por las capitales del arte europeo (Fig. 6). El corpus comienza en 1890 como un relato del viaje hacia Europa, con tres cartas sobre la primera parada del artista en Santiago de Chile. Continúa con el recorrido en vapor hacia los puertos de Valparaíso, Bahía y El Havre, hasta llegar finalmente a París, donde remitió tres cartas más. Desde un primer

---

<sup>163</sup>Carta a Scipión Llona. Roma, 8 de abril de 1891. La última referencia a las hermanas Cáceres figura en una carta con fecha 7 de diciembre de 1893.

momento, las cartas se convirtieron en un espacio predilecto en el cual reflexionar, a través del diálogo, sobre tres grandes ejes temáticos que se interrelacionan: las discusiones sobre arte, el relato de sí mismo (subjetividad y emociones) y los vínculos con el Perú.

Tanto la correspondencia como el relato de viaje, presentan una “estructuración episódica, una resolución en el camino y una propensión a la digresión, tenida como quiste textual en otros géneros y, sin embargo, medular en este sistema” (Colombi 18). No obstante, lo trivial de la vida cotidiana no toma un protagonismo exagerado en la correspondencia de Baca-Flor. No existen relatos del día a día sobre la gente que conoce o los lugares que visita en una nueva ciudad, a menos que se trate de museos, de artistas y obras que considere dignos de admirar. Del mismo modo, solo es posible encontrar la descripción de alguna rutina si es que trata sobre sus estudios de dibujo y pintura. Esto se ve reflejado desde sus primeras cartas en Europa:

no te escribo largo porque no tengo tiempo. Estoy en arreglos para mi viaje y todavía hoy tengo que visitar un museo...me voy sin conocer un solo teatro...ni la famosa torre de Eiffel ni nada que no sea museos de pintura y antigüedades... se puede decir que no conozco París<sup>164</sup>.

A continuación, el período más valioso de la correspondencia de Baca-Flor consiste en más de veinte misivas enviadas desde Roma entre 1890 y 1893, en las que relata sus años de estudiante en la Academia. Este tiempo fue crucial para el artista, puesto que debió adaptarse a una nueva vida en otro continente y volver a empezar su formación artística, tal como explica: “He comenzado de nuevo, todo lo he olvidado, hoy un simple perfil me hace temblar, me domina y me detiene meses de meses. ¡Qué inmenso, qué imposible es el natural!”<sup>165</sup>. Las cartas del período en Roma se caracterizan por el uso de un registro familiar para dirigirse a los amigos más cercanos, en el que prima una retórica de la intimidad, la confianza y el tono confesional, generalmente con códigos para la única comprensión del destinatario original.

<sup>164</sup> Carta a Scipión Llona. París, 7 de julio de 1890.

<sup>165</sup> Carta a Scipión Llona. Roma, 11 de agosto de 1892.

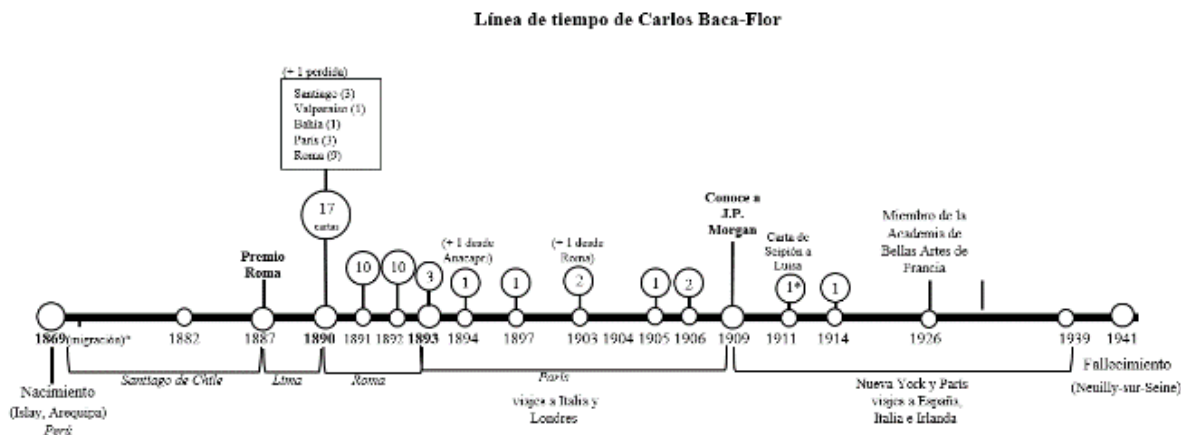


Fig. 6 Línea de tiempo de la correspondencia de Carlos Baca-Flor (1890-1914)

Hacia 1894, comienza una nueva etapa en la correspondencia y en la vida de Baca-Flor, quien se trasladó a París para iniciar sus estudios en la Academia Julian. Las grandes lagunas temporales generan una sensación de vacío para el lector actual de las cartas. En el lapso de trece años, tan solo se conservan diez misivas en las que el pintor todavía apela a la participación en proyectos artísticos nacionales, el segundo pensionado y la comunicación con sus amistades. Dado que el estilo del lenguaje y el contenido de las cartas se encuentra totalmente determinado por la relación entre el emisor y sus destinatarios, se entiende que la discontinuación de la correspondencia manifiesta el resquebrajamiento de los vínculos con el Perú. Debido a las tensiones generadas por la gestión de los pensionados, la retórica de la intimidad desaparece y el lenguaje se torna distante. El corpus fragmentario finaliza en 1914 con una última carta enviada desde Nueva York, en la cual Baca-Flor envía un saludo formal, muy conciso, a Scipión Llona y su familia.

En síntesis, la narrativa articulada en las cartas muestra el difícil proceso de adaptación, transformación y quiebres personales que atravesó el artista para alcanzar una madurez previa a la cúspide de su carrera. Para un estudio crítico de la correspondencia, propongo dividirla en cuatro etapas según los quiebres en el “pacto epistolar” con los destinatarios, asunto que explicaré con detalle más adelante. La primera fase correspondería al “Relato del viaje hacia Europa”, en la cual Baca-Flor describe su travesía en vapor y sus primeras impresiones en París. La segunda, estaría dedicada a la prolífica etapa de “la Academia en Roma”, dividida a la vez en tres grandes tópicos. El año de 1890 consiste en un relato sobre los procesos de adaptación del pintor. En seguida, la transición entre 1891 y 1892 se caracteriza por la

incertidumbre ante la espera del primer pensionado. Luego, desde mediados de 1892 hasta 1893, las cartas tematizan la decepción ante la negativa del congreso. Un tercer período en la correspondencia, dedicado a “los años en París”, abarcaría desde 1894 hasta 1906. En ese tiempo, Baca-Flor apela a un segundo pensionado y debe enfrentarse a su repentina cancelación. Por último, la cuarta etapa consiste en “la disolución de la correspondencia en Nueva York”, conformada únicamente por dos misivas: una enviada por Scipión Llona a su esposa Luisa Gastañeta, en la cual relata su encuentro con Baca-Flor después de muchos años, y la última carta conservada del pintor, en la cual envía un saludo.

Tras haber realizado una introducción general del corpus, considero oportuno comenzar con un análisis más profundo sobre el contenido de las cartas y las estrategias de autorrepresentación. En los primeros años del intercambio epistolar, Baca-Flor escribe sobre la soledad, la nostalgia por su época en Lima, la incertidumbre debido a la escasez económica y el esfuerzo por alcanzar la maestría artística. Dichos elementos y la estrecha relación con sus corresponsales, determinaron la necesidad por mantener una comunicación frecuente para intercambiar noticias sobre lo que el propio pintor denomina “estados”. Los “estados” referidos son tomados en múltiples acepciones: pueden ser emocionales, morales, económicos, de salud, de espera o del alma. El pintor en ocasiones solicita a sus amigos “el retrato fiel de su estado, de su salud, de su semblante”<sup>166</sup>, por lo tanto, consistiría en la “naturaleza” o la cualidad de las situaciones, objetos y personas. Así como Baca-Flor pide “el retrato fiel” de sus corresponsales, él también se encarga de escribir un relato detallado sobre sí mismo y sus impresiones. Por tales motivos, propongo leer los discursos de autorrepresentación del artista como “autorretratos literarios”, en términos de Beaujour.

El *autorretrato* es un término aplicable a diferentes soportes discursivos (texto e imagen) que va más allá de la mera descripción de uno mismo. En pocas palabras, es “una formación polimórfica mucho más heterogénea y compleja que la narración autobiográfica”, donde el escritor intenta decir quién es, a partir de procedimientos que pasan desapercibidos para él, “como la invención o la memoria retórica” (Beaujour 6). Un ejemplo puntual aparece en la siguiente carta enviada a Luisa Gastañeta, al mes de haber llegado a Roma:

---

<sup>166</sup> Carta a Scipión Llona. Valparaíso, 16 de abril de 1890.

Cuántas veces sentado en la misma silla del Coliseo en que dicen que se sentaba el César, si he pensado que, como yo, aquel contemplaba las agonías de algunos cristianos. Me he quedado hasta la noche [tachadura] de luna, no por poesía, sino de pereza, aburrimiento y qué sé yo... qué ingratitudes cometen Uds. conmigo, ¿cómo es posible que no se acuerden de mí? Aunque no fuese por afecto, por capricho. Pero no todo deben ser quejas, hablemos de pinturas o de arte<sup>167</sup>.

El desarrollo disruptivo del autorretrato literario en medio de una conversación, muestra su carácter volátil, motivo por el cual puede ser interrumpido súbitamente para pasar a otro tópico. La típica digresión del género epistolar, permite reconstruir a un sujeto en la “dispersión de lo privado”, con sus “saltos de humor, caprichos o ataques de desesperación” y muestra a un emisor atomizado, hasta que “reconoce su integridad y funda su identidad a través de la literatura” (Chotard 84). Durante la escritura de la carta, Baca-Flor rememora el instante de soledad en el que se encontró mientras visitaba un monumento histórico. La evocación del pasado se remonta hasta los tiempos del emperador Julio César y le permite hacer una analogía con su situación personal. El pintor sugiere de forma breve el tópico de la noche de luna, pero en el acto, rehúye a la imagen literaria para expresar llanamente que se siente aburrido. La transición del tedio hacia la frustración, lleva al artista a interpelar a los destinatarios con una fuerte demanda de atención y de reconocimiento sobre su persona, que es validada a través de las imágenes que proyecta de sí mismo. En ese sentido, los autorretratos literarios tienen la función de mantener actualizada la imagen del pintor en el recuerdo de sus amigos.

Uno de los mecanismos identificados por Beaujour para la construcción del autorretrato, consiste en la estructura del espejo como una metáfora espacial: existen grupos de lugares o topoi que funcionan como un macrocosmos, proveen una taxonomía y contienen “el desarrollo dialéctico de un discurso descriptivo o conceptual accesoriamente susceptible a la ilustración con micronarrativas ejemplares” (27). En el ejemplo estudiado, la metáfora espacial abarca diferentes ejes temáticos y temporales: el uso de la figura de Julio César le permite situarse geográficamente, transportarse en el tiempo y comparar su situación personal como espectador de la tragedia humana. Esto significa que el individuo se refleja a

---

<sup>167</sup> Roma, 24 de agosto de 1890.

sí mismo en el autorretrato como una suerte de “microcosmos”, que puede ser representado a partir de referentes culturales, recursos retóricos y los procesos de la memoria.

Otro mecanismo que encuentro en la producción de los autorretratos literarios de Baca-Flor, consiste en el desdoblamiento y la creación de dobles. Si bien la teoría literaria de los dobles generalmente es aplicada a la ficción, considero que el pintor utiliza el mismo recurso –tan utilizado en la tradición romántica– para construir su identidad en la correspondencia. Baca-Flor tiende a desdoblarse en personajes históricos o literarios (como Julio César, Dante o Tántalo), en sus artistas preferidos, amigos, discípulos e incluso en sus propios autorretratos pictóricos. Esto significa que el pintor recurre tanto a la descripción de sí mismo como a la proyección y el desdoblamiento en otros para “reflejarse” (o reflejar sus deseos). Si consideramos que “el doble es el principio generador de la narrativa”, entonces:

la acción se produce cuando un protagonista se percibe a sí mismo como incompleto y dirige su deseo hacia un objeto externo, que cree que llegará a completarlo. Una vez que la división entre sujeto y objeto ha ocurrido, el protagonista comenzará su búsqueda para reunirse con este (Porter 316).

La búsqueda de Baca-Flor sobre sí mismo y su identidad durante el viaje, está unida a la consciencia de la separación de los amigos en Lima. El intercambio epistolar se perfila como una necesidad de comunicación, donde Baca-Flor crea una narrativa sostenida tanto en los autorretratos literarios como en una mirada retrospectiva que le obliga a enfrentarse a la soledad y a la ausencia de los otros en el momento presente de la escritura. Por tanto, el envío de la carta se convierte también en la acción, en la manifestación física y discursiva del deseo de dirigirse hacia el encuentro de los amigos –o al menos, existe la promesa de un futuro reencuentro–, con quienes anhela sentirse completo otra vez. Para el emisor de cartas, la forma más concreta de enviar un fragmento de sí mismo sería a través de la materialización de su ser en palabras, en la creación de imágenes sobre sí mismo y los pequeños objetos materiales que pueden acompañar el envío.

La necesidad de situarse frente a otro es parte del carácter dialógico de la correspondencia y resulta crucial para comprender *con relación a quiénes* se pensó Baca-Flor durante la creación de los autorretratos literarios. Es la existencia de un destinatario concreto –ubicado a una distancia temporal y espacial–, aquello que da origen, estilo y un



carácter dialógico<sup>168</sup> a la carta. El envío de una carta siempre supone una respuesta, así que en la estructura interna del contenido, el emisor “finge la presencia de un interlocutor que está ausente”, generando el efecto de una “espontaneidad cercana a la de la conversación o a la lengua hablada” (Doll Castillo 39). Las marcas de oralidad (como exclamaciones, repeticiones, elisiones, ausencia de puntuación)<sup>169</sup> y la sensación de que existe otro que escucha, son frecuentes:

*óyeme... te confieso... siento un gran trastorno, no sé qué decirte, más bien dicho, ¿no sé cómo confesar? ¡Ah! Si pudiese estar solamente una noche contigo para hablarte y oírte, tengo tan poca fe de estas letras que creo que lo que no me oigas no lo sentirás.*<sup>170</sup>

Sin duda, la nostalgia es uno de los principales motores para la creación de autorretratos literarios. En esta carta a Scipión Llona, la confesión y las dificultades que implican mediar un sentimiento a través de la palabra escrita son explícitas, pues Baca-Flor es consciente de que este espacio no puede sustituir la presencia física de su destinatario, su interacción o su compañía. El deseo de encontrarse personalmente es otro *topos* en la carta, y aunque el intercambio epistolar es motivo de placer, también puede generar impotencia o resultar insatisfactorio para el emisor, quien siente “un gran trastorno” por la imposibilidad de estar cerca para dialogar. Por lo tanto, son importantes las imágenes que el pintor crea de sí mismo según la propia materialidad y gestualidad del género epistolar. Los matices que identifican a cierto hablante en una conversación oral, pueden expresarse por medio de una corporalidad singular en cada misiva e imprimir un sello personal: la caligrafía (los arrebatos o la letra cuidadosamente dibujada), el papel, la firma, la tinta, tal vez el perfume, el envío de una flor seca, una fotografía o unos dibujos son elementos distintivos<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> Al respecto, Bouvet sostiene que “la intensa orientación hacia el interlocutor ausente hace al enunciado epistolar esencialmente bivocal, dialógico; enunciar con la voz del destinatario es su modo de hacerlo presente” (81). Igualmente, Foucault insiste en esta relación: “La carta que se envía a otros actúa, mediante el gesto mismo de la escritura, sobre quien la remite, así como también, mediante la lectura y la relectura, sobre aquél que la recibe” (*L’écriture* 11). La distancia es clave en el intercambio epistolar, pero no siempre es el único factor que lo motiva, pues “se trata más bien de una selección, en gran medida subjetiva, antropológica, social, interrelacional” (Krasniqi 8).

<sup>169</sup> Otros ejemplos en las cartas de Baca-Flor son exclamaciones como: “¡Oh!”, “Ah”, “¡Scipión!”, locuciones interjectivas como “dios mío”, “cielo santo”, “qué horror”, e interjecciones formularias como “hasta pronto”, “dime”. Asimismo, es común encontrar recapitulaciones de la carta que se está respondiendo, de manera que es posible conocer parcialmente el mensaje de otra parte del circuito epistolar.

<sup>170</sup> Roma, 28 de noviembre de 1890. La cursiva es mía.

<sup>171</sup> Baca-Flor habla en cartas del intercambio de fotografías que realiza con sus amigos. A Scipión y a otro amigo le envía fotos de su madre: “he recibido sus cartas... además el retrato de su Margarita... en la próxima le mandare el retrato de mi madre” (24 de diciembre de 1890). También enviaba dibujos: “el dibujo que me

Por consiguiente, otro factor determinante en la creación de los autorretratos literarios es el pacto epistolar<sup>172</sup>, una especie de acuerdo tácito con los corresponsales que definirá los tópicos, el estilo del lenguaje y la frecuencia de la escritura. El concepto surge en la crítica literaria a partir del “pacto autobiográfico” propuesto por Lejeune, quien sostiene que “una autobiografía no es un texto en el que alguien dice la verdad sobre su vida, sino donde *ese alguien dice que dice la verdad*, que no es exactamente lo mismo” (*Le Pacte* 83). El corte autobiográfico que suelen presentar los discursos de la carta privada, permite adaptar dicho término al acuerdo de veracidad –o incluso “no ficcionalidad” – de los mensajes entre el emisor y el destinatario, quienes asumen la existencia real de los sujetos textuales y una concordancia. En la práctica, el artista cumple con mantener la retórica de la sinceridad para expresar espontáneamente sus emociones y, en caso llegue a desbordar sentimentalismo, puede producir discursos que rozan con la imaginación, las alegorías e incluso la ficción. De allí la importancia de identificar cómo se manifiestan los vínculos con los destinatarios, pues el pacto es transversal en toda la correspondencia, se redefine y se transforma con los años, cambiando las dinámicas de la comunicación.

Los cambios más grandes se observan en el pacto con Scipión Llona, el destinatario predilecto del artista, quien recibió por lo menos treinta y cuatro cartas durante esos años y hasta fue motivo de conversación con Luisa, la siguiente destinataria con más cartas (aproximadamente doce). El rasgo común del pacto epistolar con ambos destinatarios consiste en la demanda de ser recordado, situación que precisamente da origen a los autorretratos literarios. Tal es la insistencia del recuerdo en las cartas, que incluso el propio biógrafo Jochamowitz habla metafóricamente de haber recibido, junto a los amigos del pintor “un mandato de ultratumba” (xvii) para construir su memoria. Desde el inicio hasta el final de la correspondencia, Baca-Flor dijo recordar a sus amigos en Lima y demandó ser recordado por ellos también. Por lo general, esta necesidad aparece en las cartas dirigidas

---

encarga mi Ofelia te lo mandaré en otra” (s/f. ca. 1890). O en la única carta que pertenece a Hortensia Cáceres (Ofelia) y se encuentra en la Colección Especial, ella le escribe al pintor diciendo: “Las florecitas de lazo rojo son para ti, habían sido cogidas y arregladas por mí”, (Madrid, 22 de junio de 1892).

<sup>172</sup> El término “pacto epistolar” es una reinterpretación del término “pacto autobiográfico” creado por Philippe Lejeune, cuyo aporte es central para varias generaciones de críticos sobre el género (auto)biográfico y epistolar. Entre los autores que continúan las discusiones propuestas por Lejeune y consideraré, están Leonor Arfuch (quien reinterpreta el “espacio (auto)biográfico”), Michel Beaujour, Claudio Guillén, Darcie Doll Castillo, Martyn Lyons, François Dosse, Cécile Dauphin, entre otros.

hacia Scipión, a quien pide: “dale un abrazo [a tu amada] y dile que me escriba, que no se olvide de mí”<sup>173</sup>, “A Pepe dile que no sea ingrato y que no se olvide de mí”<sup>174</sup>, “te abraza tu hermano que no te olvida”<sup>175</sup>, “Scipión, no me olvides”<sup>176</sup>.

Durante sus primeros años en Europa, Baca-Flor fue en extremo demandante respecto a la frecuencia del intercambio epistolar con sus amigos en Lima por dos motivos: la reciente formación de los vínculos estrechos y la situación de soledad en otro continente, pues estaba acompañado solo por su madre. La persistencia de la nostalgia y el tedio era evidente incluso a dos años del viaje: “ahora me acuerdo que *al lado de Uds, yo sentía mucho, vivía*. Qué vida esta Luisa, estoy muy aburrido. Discúlpame, no quiero continuar porque tal vez te fastidio con este mi eterno estado de tristeza”<sup>177</sup>. Esto explica la felicidad o los cambios anímicos que experimentaba al recibir una carta, así como los deseos de continuar la conversación: “Luisa, escríbeme así, de esa manera detallada y feliz; como tú lo sabes hacer. Qué agradecido te estoy; pero con todo, creo que eres muy lacónica en lo concerniente a ti”<sup>178</sup>. De este fragmento, se infiere que el pacto con Luisa consistió en el tono alegre con el que desarrollaba un extenso relato sobre los amigos en Lima. El acuerdo tácito, sin duda, nutrió las expectativas de Baca-Flor por recibir correspondencia.

El emisor de la carta puede “detallar su vida cotidiana a un testigo privilegiado que siente, comprende y comparte” con él, al punto de llegar a considerarlo como “un ser indispensable”<sup>179</sup>. (Poublain 413). Baca-Flor experimenta el mismo sentimiento hacia sus asiduos destinatarios, especialmente por Scipión, a quien consideró una especie de Virgilio:

“Yo no se qué pensar de ti, me extraña mucho, me fastidia que no me escribas. Lo que siempre me está diciendo Luisa es que no has tenido tiempo. Es ridículo y me hace el efecto de que te quisiera disculpar... No sabes cuánto te quiero y lo que necesito de tu

<sup>173</sup> Carta a Scipión Llona. Santiago, 18 de febrero de 1890.

<sup>174</sup> Carta a Scipión Llona. Roma, 28 de noviembre de 1890.

<sup>175</sup> Carta a Luisa Gastañeta. Roma, 10 de octubre de 1891.

<sup>176</sup> Carta a Scipión Llona. París, 2 de enero de 1894.

<sup>177</sup> Roma 27 mayo 1892. La cursiva es mía.

<sup>178</sup> Carta a Luisa Gastañeta. Roma, 9 de diciembre de 1890.

<sup>179</sup> Daniele Poublain estudia la correspondencia de dos mujeres solteras del siglo XIX, llamadas Berthe y Hélène. La autora concluye que, “al escribirle a individuos a la distancia, Berthe se protege de las relaciones difíciles e imperfectas con aquellos que están a su costado” (414). En el caso de Baca-Flor, debido a la dificultad de enfrentarse ante un nuevo idioma y una nueva cultura, le resultaba mucho más amable y familiar mantener la comunicación con sus amigos peruanos.

constante comunicación, y por último, esto me hace un efecto tan desagradable que hasta me impide hablarte de mi o de mis estudios”<sup>180</sup>.

Literalmente, la producción del autorretrato literario depende de la situación en la que se encuentra el pacto epistolar. La especificidad del pacto con Scipión Llona, se caracterizaría por la confianza del pintor para realizar las confesiones más íntimas sobre sus emociones, sus afectos y sus aspiraciones. Llona era el encargado de representar a Baca-Flor en la gestión de los pensionados y en los encargos para participar en concursos, así como fue el nexo del artista con el diario *El Comercio*. Además, en las cartas ambos debatían sobre ideales artísticos o científicos, grandes artistas canónicos y los planes para desarrollar una trayectoria exitosa profesionalmente. En cambio, la especificidad del pacto con Luisa Gastañeta aborda los intereses compartidos por el arte en un sentido más práctico: dar consejos técnicos, indicar cómo practicar el dibujo e intercambiar las formas de encontrar inspiración. Asimismo, Baca-Flor puede conversar con Luisa sobre el silencio epistolar de Scipión y los amigos en Lima.

### 3.1.1. Estudio de casos específicos en los autorretratos literarios

Por cuestiones de tiempo y extensión, un análisis detallado sobre la evolución de los autorretratos literarios a lo largo de la correspondencia escapa a la presente tesis. Sin embargo, analizaré casos específicos en los que demuestro los mecanismos identificados: el uso del espejo, el desdoblamiento especular y la creación de dobles. Cabe recordar que el autorretrato no siempre presenta una narrativa continua, lineal y retrospectiva, sino que se estructura a partir de correspondencias y paradigmas lógicos, tópicos o espaciales, escritos desde el tiempo presente (Beaujour 9). La estructura disruptiva se manifiesta también en la propia fragmentariedad del relato de vida, motivo por el cual los autorretratos literarios están *en apariencia* inacabados. Como prueba del sinuoso camino que lleva al autorretrato, el emisor salta de un tópico a otro durante el proceso de escritura, debido a los mecanismos de la memoria. Recordar puede dar origen al acto de escribir y viceversa. Esta relación desencadena emociones y pensamientos que hallan un lugar de expresión en las cartas. Así, surge la autorrepresentación:

Te escribo porque no puedo resistir a una vehemencia llena de recuerdos. Son las 11 de la noche y estoy a 13° 00'00" de latitud Sud. Al pasar al frente de Uds. me parece

<sup>180</sup> Carta a Scipión Llona. París, 1 de agosto de 1893.

que me despidió por segunda vez. Scipión, estoy muy triste, siento una pena insoportable, tu comprenderás mi estado actual<sup>181</sup>.

La precisión del tiempo, el lugar y las coordenadas, no solo dan cuenta de un lenguaje “especializado” en geografía para relatar el viaje en vapor hacia Europa, sino que el hecho de encontrarse en la misma latitud, evoca inevitablemente recuerdos de los amigos en Lima. Al rememorar, se producen una serie de asociaciones y emociones en Baca-Flor con tal fuerza desestabilizadora, que la expresión se perfila como una necesidad en el momento presente de la escritura. Como en un impulso narcisista, el sujeto se enfrenta al vacío del papel y se despliega sobre la tinta con la cual escribirá para poder reflejarse, a partir de sus propios recursos lingüísticos y su experiencia. La carta, entonces, se configura como un espacio propicio para elaborar el relato generalmente discontinuo de sí mismo, en un momento de soledad y autorreflexión, pero con la clara intención de comunicarse o dirigirse hacia otro que se encuentra a distancia. De esta manera se forman los autorretratos literarios, codificados para un destinatario específico que ha de figurarse cómo se encuentra el emisor.

Al respecto, Beaujour señala que no se trata simplemente de un autorretrato “solipsista o narcisista, ni de una descripción objetiva de las cosas dentro de uno mismo”, sino de “una consciencia textual de las interferencias y homologías obtenidas entre el microcósmico “yo” y la enciclopedia macrocósmica” (26). Es decir, el discurso del “yo” y sobre el “yo” es el microcosmos de un universo discursivo, donde existen *topos* o lugares comunes en la cultura. Para cada tipo de relato en la carta, así como para producir el autorretrato, Baca-Flor selecciona un estilo y referencias de ciertas tradiciones literarias. Como veremos a continuación, la correspondencia inicia con un relato del viaje en constante diálogo con la tradición del romanticismo europeo. En la misma carta, el artista describe el vapor y la dinámica de la tripulación con un lenguaje náutico, tal como un cronista que relata el posible naufragio y la reacción final:

“Todos daban gracias a Dios y yo decía para mí, quién sabe hasta cuándo no encontraremos otro barco u otras brumas. Estoy tan harto de desear para el porvenir de (*sic*) sufrir por mi fracaso ... me acerco a mi sueño de diez años, alargado por este viaje tan...monótono que me tiene enfermo, veo pues que estos pequeños incidentes me distraen un poco y sus emociones despiertan mi alma de esa eterna soñolencia”<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> Bahía, 12 de mayo de 1890.

<sup>182</sup> *Ibíd.*

La escena nos remite a una imagen recurrente en la iconografía romántica, como “la silueta de un buque sometido a los azares de la alta mar”, cuyo simbolismo en este caso está relacionado a la turbulencia de una tempestad enigmática (Argullol 301). La angustia del héroe durante el viaje es significativa, pues luego de una experiencia cercana a la muerte, aprovecha el espacio de la carta para reflexionar. En este autorretrato literario, Baca-Flor no habla directamente sobre su cuerpo o su experiencia sensorial, aunque sí recurre a la somatización de sus emociones al sentirse enfermo. El relato envuelto en una atmósfera onírica y nebulosa facilita los saltos en el tiempo, así, el pintor muestra partes de sí mismo en distintas etapas: desde el hastío del presente, se remonta a un sueño antiguo y se proyecta con sufrimiento hacia un hipotético fracaso. Siguiendo la alegoría de Baca-Flor realizada a partir de su experiencia de vida, él sería tripulante de una nave que:

simboliza la incierta suerte y la tenaz pugna del héroe romántico en un mundo que le es tan hostil como desconocido. Pictóricamente el buque es, además, el cobijo por excelencia del *nómada romántico* o, dicho en otras palabras, la materialización de la esencia errante y de la necesidad viajera del romántico (Argullol 302).

Como en una escena pintada por Caspar Friederich, Baca-Flor relata de forma simbólica el comienzo de su viaje y su búsqueda del *yo*. El autorretrato no es solipsista, pues dialoga con la tradición romántica, con el vocabulario de la literatura de viajes y, además, se dirige “a un destinatario (explícito e implícito) con quien entablar una relación afectiva o intelectual. El escritor de la carta se vuelve sobre sí mismo y actúa como un primer lector de su escritura: es un “artesano de sí”<sup>183</sup>. (*L'invention* Beugnot 36). Mediante el autorretrato, Baca-Flor construye una memoria de sí, como un joven artista romántico que expresa sus miedos y sus anhelos. Al identificar una narrativa transversal en la correspondencia articulada por el “yo”, es posible observar paulatinamente la madurez del pintor en la expresión literaria de su carácter y sus consideraciones estéticas.

Retornando al viaje o desplazamiento, es indudable que este surgió ante “la búsqueda de espacios modernizados para la profesionalización”, como una “emigración intelectual que se manifiesta en destierros y exilios” (Colombi 15). El principal propósito de Baca-Flor

---

<sup>183</sup> En pocas palabras, “en la búsqueda ilusoria del otro, Orfeo epistolar no encuentra, como Narciso, sino su propio rostro” (*L'invention* 36).

consistió en realizar sus estudios, sin embargo, las circunstancias en las cuales llegó a conseguir el viaje –eligiendo entre la nacionalidad chilena o peruana– ahondaron en un sentimiento de “desterritorialización”. Este término propuesto por Beatriz Colombi, permite caracterizar un tipo de producción artística o intelectual elaborada durante el viaje, que “coloca a prueba la autofiguración del sujeto, así como su pertenencia a una cultura periférica”, dando lugar a “metáforas culturales formuladas como narraciones de autoafirmación, emancipación o descolonización cultural” (15).

Baca-Flor no llegó a concretar los grandes proyectos que tenía en mente con temática incaica y además conserva en su estilo los cánones más clásicos de la pintura europea. En consecuencia, su obra no está signada por la responsabilidad que sintió de ser un artista representativo de la nación peruana. No obstante, el imperativo del artista nacional sobre su identidad y los roces con el gobierno peruano a causa del pensionado, sí se manifestaron en el discurso de las cartas como una narrativa transversal en la correspondencia. Es posible afirmar que Baca-Flor se “autoexilió” simbólicamente de Chile para ser repatriado con grandes honores en el Perú, lo cual implicó un cambio de identidad profunda y una suerte de desarraigo que facilitó la desterritorialización del sujeto en todo sentido. Aunque partió de Lima como una gran promesa del arte peruano, viajó primero a Chile para despedirse de sus maestros y encontrarse con su madre<sup>184</sup>, quien lo acompañaría en el viaje a Europa.

En una primera etapa, la travesía no fue abrazada con fascinación: “he visitado todos los museos de pinturas y antigüedades de Inglaterra y Francia...mucho se exagera de toda esta grandeza artística”<sup>185</sup>. El deseo de compartir en Roma con sus amigos peruanos, sumado a un nuevo proceso de adaptación cultural, ahondó en el “desequilibrio” descrito en las cartas que dio lugar a la creación de autorretratos literarios, según muestra el numeroso envío de diecisiete misivas durante 1890. Pero los silencios crecientes de los amigos y los silencios del estado peruano –incluso su negativa–, transformaron la sensación de soledad en un sentimiento de abandono y exilio. Por ejemplo, en una carta enviada a Luisa desde Roma, Baca-Flor cuenta que después de un año de estudios en la Academia, necesita unas

<sup>184</sup> Baca-Flor relata a Llona la recepción que le hicieron en Santiago de Chile: “Aquí, mi querido hermano, me han recibido muy bien. Mi maestro [Cosme] San Martín me dio una comida, la sociedad de Pintores otra, mis compañeros de la escuela me han hecho algunas manifestaciones de cariño, lo mismo el Pro-Rector de la Universidad, Sr. Besoin, invitándome personalmente a un concierto”. Valparaíso, 16 de abril de 1890.

<sup>185</sup> Roma, 24 de agosto de 1890.

vacaciones para descansar y conocer Italia. Lamentablemente, su *realidad* es otra: “de todos los pensionados soy el más pobre y esto me desespera no por mí, sino por mis estudios y por mi patria, sufro verdaderamente las penas del Tántalo”<sup>186</sup>. Tal como he desarrollado en el primer capítulo, las referencias literarias de Baca-Flor se remiten a los modelos narrativos del romanticismo europeo, donde el héroe atraviesa difíciles pruebas, en sacrificio por valores elevados como el arte, el conocimiento y la patria. El pintor relata su experiencia con una visión trágica y expresa sus emociones de forma oblicua: no solo sufre, sino que lo hace en el sentido determinado por una gran figura literaria, que es parte de los referentes culturales compartidos con el destinatario. Quizás esta estrategia le permite enunciar sus conflictos con mayor facilidad, lograr la comprensión del destinatario y utilizar una imagen que ya contiene una carga o significado.

La imagen de Tántalo nos remite a un personaje griego arquetípico, en un comienzo simpático para las divinidades olímpicas, hasta que en distintos excesos de *hybris* ofendió a los dioses, por lo cual tuvo como castigo estar atado y sumergido en un estanque, sin la posibilidad de comer ni beber<sup>187</sup>. Las referencias a personajes mitológicos, literarios e históricos son múltiples en la correspondencia del pintor, pues “como en toda tradición trágica, hay una auténtica identificación entre el artista y los personajes en los que aquel refleja su propia circunstancia existencial e histórica.” (Argullol 271). En este caso, el símil que realiza de sí mismo y de Tántalo es una representación de su aislamiento, la incapacidad de moverse y la indigencia que experimentó en Roma debido a las penurias económicas. Sin duda, “la escritura de sí aparece claramente aquí en su relación de complementariedad con la anacoresis: mitiga los peligros de la soledad y ofrece a una mirada posible a lo que se ha hecho o pensado” (*L'écriture* Foucault 3), en este caso, pensando en la “compañía” del destinatario.

El sentimiento descrito por Baca-Flor, recuerda a lo que Rafael Argullol identifica en Friedrich Hölderlin como la espera del «suplicio de Tántalo», una suerte de

<sup>186</sup> Roma, 2 de agosto de 1891.

<sup>187</sup> “En la mitología griega contamos con una serie de personajes arquetípicos que fueron sometidos a toda clase de sufrimientos eternos por su insolencia a las divinidades... La característica común que unía el destino de estos grandes condenados fue el haber gozado del favor de los dioses hasta que osaron desafiarlos, lo cual supuso un claro mensaje moralizante para todos aquellos que osaran oponerse al poder establecido” (Vigara-Zafra 245).



“autoconvencimiento mítico profundo” en el cual el escritor “no duda en creerse sometido a las leyes de los dioses” (77). Siguiendo la alegoría con relación a la historia personal de Baca-Flor, en ese momento él estaba a la espera del pensionado prometido por el gobierno peruano que, salvando las diferencias, estaría conformado por un grupo de poderosos –cuasi dioses– poseedores del dinero que definirá el porvenir del artista y representante cultural de la patria. En ese sentido, Baca-Flor se encuentra sometido a las leyes de aquellos que alguna vez le concedieron su favor y en ese instante lo ignoran. Aunque el artista no llega a representar por completo su realidad con esta convicción, sí cae en desdoblamientos o en comparaciones con otros personajes para relatar su situación.

Por supuesto, la mención de estos sujetos no es casual, pues arrojan luces sobre las lecturas y pinturas de las que se nutrió. En el caso del mito de Tántalo, este “gozó de cierto éxito durante el Renacimiento y el Barroco”, e incluso “fue motivo para las obras de Holbein, Tiziano, Fragonard” (Vigara-Zafra 246) y Goya, todos entre los pintores favoritos de Baca-Flor. Finalmente, a partir de fragmentos como el de Tántalo, no podemos deducir que el pintor buscó pasar a la posteridad como si se tratara de un personaje mítico sometido al sufrimiento. Sin embargo, estas representaciones resonaron –y fueron exacerbadas– en textos posteriores como las biografías peruanas, donde también se cae en especulaciones sobre la ambición desmedida del artista por el dinero, cuando en realidad, la desesperación mostrada en la correspondencia atendía a la necesidad de poder solventar sus estudios y vivienda en un país extranjero. Se puede afirmar, entonces, que en las cartas “la intimidad develada permanece dominada por la figura pública y el destino construido” (Chartier y Hébrard 451), pues los escritos personales todavía permanecen bajo la sombra de una leyenda sobre el artista famoso.

Ahora bien, resulta pertinente demostrar cómo Baca-Flor recurre al desdoblamiento en los autorretratos literarios y utiliza a los “dobles” literarios para construir su identidad. Para expresar indirectamente la división de sí mismo en una búsqueda de su identidad y del diálogo con los corresponsales, Baca-Flor recurre a dobles que representen o articulen su experiencia, sus emociones y las acciones que desea realizar. Estos dobles se pueden manifestar en cuatro formas: por medio de la duplicación (sobrenatural o fantasmal), mediante el parecido o la afinidad hacia otro, por una división de la personalidad (en medios sobrenaturales o fantásticos) y, finalmente, a partir de la oposición o complementariedad de

personajes separados que pueden ser vistos como diferentes aspectos de un todo<sup>188</sup> (Herdman 1-2).

Teniendo en cuenta estos criterios, el doble se manifiesta en personajes dentro del relato (auto)biográfico que actúan como un espejo en el cual Baca-Flor se refleja a sí mismo, abriendo la posibilidad de interpelar a ese otro. Por ejemplo, el artista se pone en el lugar hipotético del destinatario, imagina sus emociones y le reconforta, hasta que de pronto redirecciona esa empatía hacia su propia situación. El emisor compara o asemeja la situación del destinatario con su caso particular y realiza, de forma indirecta, un autorretrato. En alguna ocasión utilizó dicha estrategia con Luisa Gastañeta: “algún día nos veremos aquí, y tú a mi lado en medio de este gran mundo sentirás el verdadero amor al arte, y enjugarás tal vez una lágrima de despecho en medio de mis desalientos e impotencias”<sup>189</sup>. Baca-Flor invita a Luisa a acompañarlo en Europa, para experimentar lo mismo que él: amor al arte y compasión por el dolor de su amigo en una búsqueda personal. El autorretrato literario necesita de un mecanismo complejo para enunciar las emociones e involucrar al destinatario como un actor en el discurso. En este caso, el doble por afinidad se manifiesta en Luisa mediante el amor compartido por el arte y la mutua empatía.

Algo semejante ocurre cuando Baca-Flor sostiene que a través de su labor como maestro de pintura, “sin haber expuesto jamás personalmente al *Salon*... he obtenido en ocho años cuatro terceras medallas... y el más gran (*sic*) título del *Champ de Mars*”<sup>190</sup>. Dicho de otro modo, gracias a la transmisión de su conocimiento, el artista se encuentra personificado en sus alumnos y puede sentir el mismo orgullo que ellos por recibir un premio. Otro caso de desdoblamiento se observa en una misiva dirigida a Luisa Gastañeta, donde escribe como despedida: “Abraza a tu amado Scipión de mi parte, que estaré en esos momentos presente”<sup>191</sup>, como si a través del gesto que emulan sus palabras, el emisor fantasmal de la carta pudiera materializarse en el abrazo de los otros. Se puede decir que la duplicación fantasmal de Baca-Flor aparece en el abrazo de Luisa a Scipión Llona.

---

<sup>188</sup> La traducción es mía.

<sup>189</sup> Roma, 7 de julio de 1891.

<sup>190</sup> París, 1 de marzo de 1906.

<sup>191</sup> Roma, 10 de octubre de 1891.

Como último ejemplo, el doble por oposición se manifestaría en el pintor Daniel Hernández como un doble antagónico, comparado en múltiples ocasiones con Baca-Flor a pesar de que esto no resulta de su agrado. Curiosamente, en la biografía de Jochamowitz, Villarán escribió que “Baca-Flor... juzgaba con benevolencia y justicia a los demás pintores. Del maestro Daniel Hernández me declaró que sabía mucho y tenía talento” (V-VI). No obstante, en una carta a Scipión –que también fue consultada por los primeros biógrafos–, Baca-Flor le pide defender su nombre frente al de Hernández con argumentos profesionales, en la competencia por obtener la decoración del Teatro de Lima durante la alcaldía de Federico Elguera<sup>192</sup>. Resulta interesante analizar cómo Baca-Flor se representa a sí mismo en contraposición a otro pintor compatriota contemporáneo, visto como una competencia en los concursos de arte nacionales. Es llamativo que los biógrafos hayan sugerido una amistad entre ambos pintores, cuando en las cartas se observa la tensión. En un escenario idóneo, se debería reconstruir el circuito social entre los artistas peruanos de la época, para descubrir si estamos frente a otro silencio o entredicho que arroje pistas sobre el malestar del artista respecto a los vínculos con el Perú. El desdoblamiento del pintor en la carta señalada ocurre en dos sentidos: por un lado, en la petición que realiza a Scipión Llona como su representante y, por otro, en la relación de oposición con Hernández. Baca-Flor se diferencia radicalmente de su colega y enuncia, a modo de arte poética, una interrelación entre la pintura y el lenguaje:

Pero te decía Scipión, que el arte es una lengua y te agregó que su único y verdadero mérito crece en medida que es más personal. El hombre que en la vida se ha decidido por este lenguaje luminoso debe estudiar ante todo su más elocuente e íntimo medio de expresión y, después . . . callarse y por muchos años aprender a escuchar su alma hasta el momento en que esta tenga alguna verdad que comunicar por el porvenir de los demás<sup>193</sup>.

A la labor del pintor, Baca-Flor le imprime un carácter místico vinculado a la voz del poeta romántico quien, en palabras de Bénichou, duplica su ser íntimo y privado para enseñar

<sup>192</sup>En una carta desde París, el 19 de noviembre de 1903, Baca-Flor le pide a Scipión que defienda su propuesta: “sin destruir el mérito de nadie ni mucho menos el de ese pobre Hernández, que no es otra cosa que una víctima, como tantos, y que mi convicción es que tienen en su actividad demasiado de lo que no es necesario y poco o nada de lo que es indispensable. Te ruego pues de que no permitas luchas ni comparaciones personales, hay que imponerles una fe fuerte [en] que una verdadera razón artística no sería posible”. Este fragmento refuta irrefutablemente lo que escribió Villarán y demuestra las diferencias entre ambos artistas.

<sup>193</sup> París, 19 de noviembre de 1903.

al público una virtud o un ideal encarnado en sí mismo, en su acción como un profeta o como sustituto laico de la divinidad inspiradora (1270). Grosso modo, el artista sería el mediador entre la divinidad y el público a través de su arte, caracterizado por la representación de los aspectos más sutiles de la naturaleza. Por consiguiente, la versatilidad de la carta permite a Baca-Flor deslizarse desde la autorrepresentación hacia la enunciación de un arte poética y viceversa, de tal manera que el discurso encuentra su complemento en la dimensión práctica de la pintura.

Para finalizar con el breve estudio de los autorretratos literarios, revisaré una última carta en la cual se manifiestan los quiebres en el pacto epistolar, especialmente a raíz del escándalo con el joven Canaval. Baca-Flor fue tomado por un artista ambicioso cuando decidió cobrar por las clases que ofreció al joven en París, pero este se rehusó a pintar cuando llegó a Lima. Llona comunicó la noticia a Baca-Flor y él sintió indignación:

Mucho me han preocupado tus apreciaciones a mi respecto, de todo te has olvidado, ya no te acuerdas de mis propósitos y ambiciones, ¿a que nunca te podrás suponer que en 16 años de existencia en Europa he pasado 8 sin comer?<sup>194</sup>

El tono del lenguaje cambió completamente y ya ni siquiera quedan atisbos de una retórica de la intimidad. Por el contrario, los reclamos y una sensación de desconocimiento mutuo se intensifican. La autovictimización del pintor obedece a la reciente cancelación del segundo pensionado y la molestia frente a los rumores que circulaban en torno a él. La discontinuación del intercambio epistolar no solo dio cuenta del distanciamiento y de los quiebres en los vínculos del pintor con el Perú, sino que también atiende a los nuevos procesos personales que atravesó en París. Desligarse de la presencia fantasmal de los corresponsales al otro lado del atlántico, implicó para Baca-Flor el desarrollo de sus vínculos en un nuevo entorno. Producto de los silencios, las decepciones y la distancia, la identidad construida en los autorretratos literarios dejó de estar centrada en la nacionalidad peruana y se perdió la necesidad de sostener una comunicación. Este escenario llevó a los primeros biógrafos a considerar que el pintor continuó con una vida solitaria, más hermética aún por las lagunas en la comunicación con sus amigos peruanos. Sin embargo, como anotó Canyameres, Baca-Flor se encontraba rodeado de nuevos artistas y amigos a partir de 1894.

---

<sup>194</sup> Carta a Scipión Llona. París, 1 de marzo de 1906

Finalmente, en el archivo existe una carta que nos permite tener una mirada exterior sobre el circuito epistolar estudiado, ya que solo contábamos con la perspectiva de Baca-Flor como emisor. En el único ejemplar enviado por Scipión Llona a su esposa Luisa Gastañeta, el 9 de noviembre de 1911, el cosmólogo relata su viaje a Nueva York y relata el reencuentro con Baca-Flor después de años. Tan solo en un fragmento, esboza los tópicos que años más tarde fueron tomados en la biografía en torno a la riqueza del artista, la presencia de su madre, las noticias sobre las amistades peruanas, el hermetismo, entre otros:

¿Sabes a quién he visto también? A Carlos, a Baca Flor. Supe en el consulado que a uno de los jóvenes empleados le había preguntado por mí. Averigüé su dirección y fui a verlo. No me recibió y me citó para el día siguiente. Regresé y *tuvimos una entrevista muy afectuosa de mi parte y bastante fría (al menos en apariencia) de parte de él*. Me preguntó por ti y por Teresita y escuchó en silencio, sonriendo a veces, mi larga relación de cómo estaban ustedes... Ha engordado algo y se le ve más hombre, pero no ha encanecido y su expresión es casi la misma, quizá algo más fría y triste. *Corren aquí respecto de él varias versiones contradictorias*. Unos dicen que si bien gana mucho dinero lo gasta todo en vivir lujosamente, pero en la casa Grace, Falcon me ha contado que aún no ha cobrado el cheque de 20,000 *dollars* que le dio el millonario Morgan por el primer retrato que le hizo<sup>195</sup>.

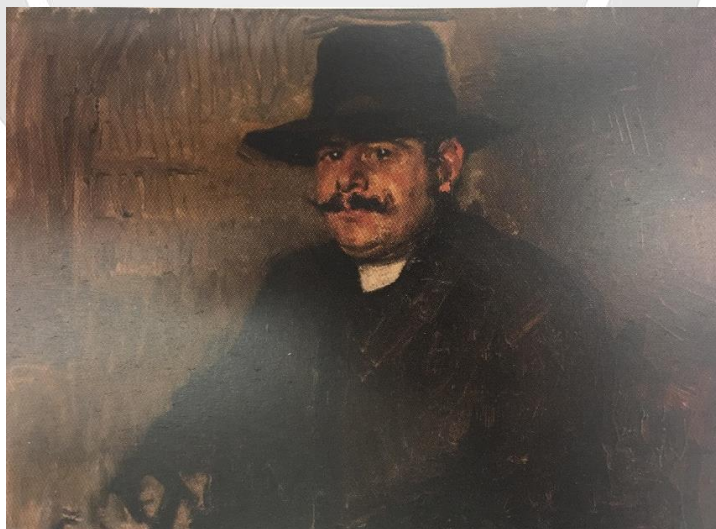


Fig. 7 *Autorretrato* ca. 1910/1915. Museu de Terrassa. Donación Olimpia Arias y Marie Louise Faivre

<sup>195</sup> La cursiva es mía.

La descripción hecha por Scipión coincide con el autorretrato pictórico de Baca-Flor (Fig.7), donde el cabello oscuro, el pliegue inferior bajo la barbilla y un bigote frondoso –todavía similar a la usanza del XIX–, reflejan el paso de los años y la edad del pintor. La expresión en el rostro luce, efectivamente, más dura y adulta en comparación a sus autorretratos anteriores, aunque la mirada presenta un brillo casi lacrimoso. La distancia que genera esta figura imponente con un atuendo negro y elegante, sobre un fondo oscuro y en apariencia inacabado, reflejan la gestualidad descrita en el retrato literario hecho por Scipión. Los quiebres ya señalados en la relación epistolar y los silencios entre ambos amigos quedan expuestos en esta carta, así como el contexto en el que surgieron las especulaciones sobre el artista.

### **3.2 Los silencios epistolares, la autoría intervenida y las cartas perdidas**

Existen una serie de factores que determinaron otro rasgo característico de la correspondencia de Baca-Flor: los silencios epistolares. Estos se originaron por el deterioro material de las cartas, las lagunas de información, las misivas desaparecidas, el acceso a solo un lado del circuito de comunicación, los mensajes codificados únicamente para los destinatarios reales, las tachaduras y el distanciamiento entre corresponsales. En líneas generales, los silencios epistolares alteran la continuidad en el relato de la correspondencia e intensifican la fragmentariedad de los autorretratos literarios.

Las grandes lagunas temporales, con espacios de cuatro o seis años entre una misiva y otra, ponen en evidencia el alejamiento entre Baca-Flor y sus destinatarios. Él mismo reclama ante los silencios de los otros desde el primer año de la correspondencia: “estoy tristísimo por este silencio que ya son tres meses... ¿por qué no me escriben?... dime, ¿qué significa este silencio?... cómo me trastorna por completo este abandono”<sup>196</sup>. Trece años después, el reclamo todavía es enunciado, pero sin ánimo de súplica o ruego, sino todo lo contrario: “tu largo silencio fue para mí un misterio inexplicable y duro”<sup>197</sup>. Quedan expuestos los silencios provocados por el alejamiento entre los corresponsales, así como los malentendidos (silenciados) que terminaron por alejar al pintor de una patria a la que nunca más volvió. Igualmente, las lagunas temporales ponen en evidencia la desaparición de

<sup>196</sup> Carta a Scipión. Roma, 24 de agosto de 1890.

<sup>197</sup> Carta a Scipión. Paris, 19 de noviembre de 1903.

ejemplares que deberían pertenecer al archivo actual de la Colección y no se encuentran. Es decir que existen otros aspectos de la intimidad que fueron completamente silenciados con la pérdida de ejemplares. Para constatar su existencia previa, solo es cuestión de revisar las reproducciones fotográficas y las transcripciones en las biografías peruanas.

En cuanto a las contingencias materiales del archivo actual, encuentro cartas con pequeños agujeros debido al paso del tiempo, ciertas grafías deformadas por dobleces en el papel y tachaduras de frases, ocasionalmente producidas por las erratas del mismo Baca-Flor. Aunque también existen tachaduras con una tinta diferente, que pueden haber sido realizadas por el destinatario una vez que ha leído el mensaje privado: para guardar su carácter confidencial, el contenido debe ser silenciado. Sin embargo, es posible considerar la intromisión de un tercero, pues en los fragmentos que parecen más importantes, aparecen tachaduras de alguien que decide qué debe conservarse o no en el manuscrito. Los diferentes casos de tachaduras se presentan en numerosas cartas, como la siguiente, cuyo folio está incompleto y fue escrita el 16 de octubre de 1890:

“Scipión. Vente pronto, no dejes pasar el tiempo (tachadura) He sido admitido (tachadura) a la academia (tachadura)... Scipión hermano mío: pon mucho empeño en obtener ese dinero de mi pensión, no se trata como tú dices de sufrir la miseria ni es posible, eso es romanesco (*sic*), sé más práctico, el día que el dinero me falte no podré estudiar; es claro, ¿cómo pago modelos? (tachadura)”.

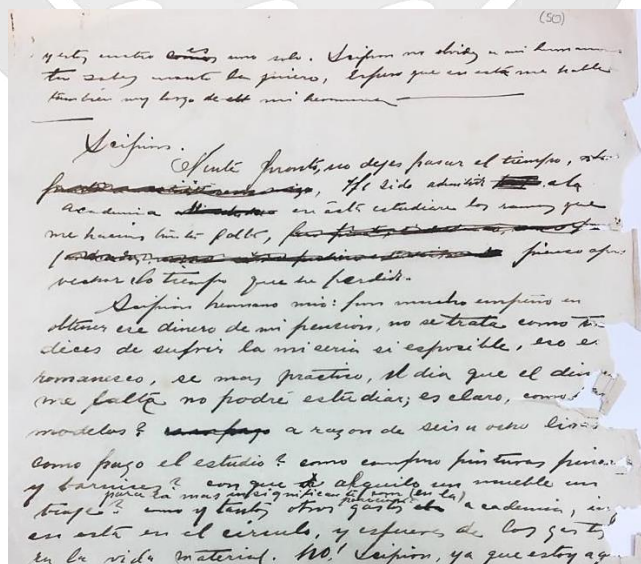


Fig. 8 Fragmento de carta de Baca-Flor. Roma, 16 de octubre de 1890. Archivo de la Colección Especial Carlos Baca-Flor, PUCP.

Tal como demuestra el fragmento, es evidente la directa relación entre las tachaduras y los mensajes confidenciales o íntimos (fig.8), en este caso, acerca de realizar planes conjuntos y las ansias por resolver el asunto del dinero para poder estudiar sin obstáculos. Cabe resaltar la consciencia de Baca-Flor respecto a la necesidad material y la practicidad con la cual es señalada: el artista no busca romantizar la escasez económica como si se tratara del sacrificio de un mártir. Las manchas sobre varias frases abren interrogantes sobre el contenido de la carta y permiten pensar en una “autoría intervenida”, concepto desarrollado por Batticuore, para describir cómo la injerencia de un editor desestabiliza la propiedad absoluta de un(a) autor(a) sobre su texto. El descentramiento es explicado a partir de aquellos “editores o lectores que antes de hacer publicar los libros de escritoras, tachan, corrigen, censuran todo aquello que consideran errado o impropio para la prosa femenina” (Batticuore 161). Aunque cualquier autor es susceptible a la censura, esta fue más recurrente para las mujeres del siglo XIX.

En el caso de la correspondencia de Baca-Flor, es necesario pensar en las diferentes personas por las que circularon los manuscritos: desde los destinatarios, los primeros biógrafos, hasta la heredera de la correspondencia y quizás otros actores desconocidos. La censura pudo haber sido realizada pensando en no develar la intimidad ante una posible publicación y el interés de futuros lectores. Una gran parte de los discursos dirigidos a los mejores amigos, expresa las impresiones más profundas y personales del pintor en un tono confesional, cuyo formato es más próximo al diario íntimo que a un texto apto para circular en la esfera pública. El uso de un lenguaje sentimental y la retórica del diario, podría ser percibido como un discurso “feminizado” e inadecuado por parte de un sujeto masculino decimonónico, por lo cual, el texto se convertiría en un objeto más susceptible de ser intervenido o censurado.

Incluso el propio artista se autocensura cuando, en medio de la carta, llega a rozar con el desborde emocional hasta el punto de cortar su escritura constantemente, diciendo: “Basta y hablemos de otra cosa”<sup>198</sup>, “Basta, ya estoy aburrido”<sup>199</sup>, “¡Academia! Basta, soy un desgraciado. Un nada y en medio de un mundo que es solo arte y bellezas”<sup>200</sup>. Esta última

<sup>198</sup> Roma, 7 de julio de 1891 a Scipión)

<sup>199</sup> Roma, 7 de julio de 1891 a Luisa)

<sup>200</sup> Roma 10 octubre de 1891, a Luisa.



frase cargada de dramatismo, demuestra una consciencia sobre la grandeza del cosmos similar a la del «yo heroico-trágico» del Romanticismo, para quien “la palabra poética, el arte trágico, no relevan al hombre de la Nada, pero le dignifican mediante el triunfo de la identidad y el conocimiento de la belleza” (Argullol 269). A pesar de hablar sobre sí mismo como un artista que abraza estos ideales y posee una refinada sensibilidad, las tachaduras muchas veces silencian la expresión de emociones. La autocensura puede surgir ante la consciencia sobre su propio patetismo o sobre los afectos que transgreden los códigos de masculinidad, puesto que denotan una retórica romántica en desuso y entran en conflicto con el estereotipo de virilidad en la que el pintor no encaja:

soy la admiración y el objeto de curiosidad de mis inocentes condiscípulos, esto me da desesperación, en fin. Veo hoy con tristeza que había en mí un gran desequilibrio, es decir (renglones de tachaduras) pero tendré la fuerza suficiente para seguir el buen camino, a pesar de que esto me causa grandes tristezas...algunos creen que yo hago una locura con someterme por segunda vez a un estudio árido y largo<sup>201</sup>.

El relato en primera persona sobre la vida ligada a los estudios académicos, da lugar a la autorrepresentación de Baca-Flor y la confesión de un yo desestabilizado. En este relato, el sujeto se siente extrañado frente a los otros, pero es precisamente el clímax de la expresión del desequilibrio –juzgado desde afuera como locura– aquello que está tachado. La tensión entre los discursos de lo público y lo privado da lugar a tachaduras, lagunas de información o silencios característicos del corpus que pueden ser tomados en dos sentidos. Por un lado, son limitaciones para conocer con exactitud los discursos producidos, pero a la vez, se configuran como el punto de encuentro de complejas genealogías. Finalmente, como indica Lyons, la correspondencia no siempre consiste en un diálogo privado entre dos individuos, pues también puede tener “múltiples autores, se le puede haber dictado a un tercero, alguien de la familia puede haber intervenido o puede haber sido escrita para ser leída por varios” (172-173).

Por otro lado, entre las cartas ahora perdidas, Jochamowitz transcribe numerosos fragmentos sobre el sufrimiento de Baca-Flor por pasar pobreza junto a su madre (27, 29),

---

<sup>201</sup> Roma, 28 de noviembre 1890. En esta carta a Scipión, se introduce al artista Francisco Pradilla en la correspondencia.

sobre el ingreso a la Academia Julian y su interacción con el maestro Jean Paul Laurens<sup>202</sup>, sobre la recepción positiva en Francia ante su obra (31). También incluye las fotos de una hermosa carta en la cual Baca-Flor habla sobre el aprecio estético de la naturaleza, enviada desde Anacapri, el 10 de noviembre de 1892:

Cuántos ven el cielo y el mar perderse, el sol detrás de algún horizonte, pero... qué distantes están de ver el misterio íntimo de la Naturaleza que comprende solo el alma de algunos hombres... Cuántos ciegos, cuántos sordos la han visto, la han sentido y han vivido de ella... Vivir... ¡Feliz de aquel que encuentra en la fusión de su alma y la naturaleza, la única traducción que tiene esta palabra! (ctd en Jochamowitz 32-33).

La sensibilidad romántica de Baca-Flor nuevamente roza con la contemplación del arte y la Naturaleza goethiana, en tanto “el amor a las formas no se limita a la delectación contemplativa”, sino que recae en el principio de “suponer en todas las cosas, tanto en las vivas como en las inanimadas, un cierto principio de vida escondido, y una cierta tendencia a una vida más elevada (Valéry 122-123). Por otra parte, a pesar de que los primeros biógrafos sí pudieron consultar esta carta, resulta lamentable no contar con ella actualmente. La desaparición de este ejemplar abre más interrogantes aún, si consideramos que desde la nueva etapa de Baca-Flor en París hacia finales de 1893, existen grandes lagunas en el archivo de la colección.

De igual manera, Delboy transcribe fragmentos de la correspondencia con un contenido mucho más sentimental sobre el sufrimiento de la madre del pintor, que tampoco es posible hallar en la colección de ahora. La justificación del biógrafo para hacer públicas las circunstancias más difíciles del hogar es la siguiente: “No juzgo indiscreto, cuando se trata de grandes hombres desaparecidos, revelar ciertos íntimos estados de espíritu” (Delboy 19). Es probable que a raíz de una publicación donde el sufrimiento del artista se convertía en un espectáculo para el lector, los responsables de la correspondencia optaran por suprimir las cartas con un contenido delicado.

El hecho de que los biógrafos solo inserten los fragmentos de cartas en medio de su relato –muchas veces sin indicar la fecha–, permite conservar el estilo y el léxico de Baca-Flor, sin poner en duda la originalidad de estos discursos. No obstante, existen ejemplares

---

<sup>202</sup> Una parte de la transcripción es la siguiente: “me ha preguntado cómo me llamo y de qué país soy; en una palabra, me ha dicho que voy por buen camino” (Jochamowitz 30).

que han sido transcritos por Delboy con leves alteraciones que denotan cierto sensacionalismo. Cuando Baca-Flor habla severamente sobre su tristeza e incapacidad para trabajar, escribe: “No estoy bien, cada día más bestia y más estúpido, hasta el extremo que todo lo que sabía lo he olvidado. Estoy muy aburrido y triste, *pero trabajo todo lo que es posible*”<sup>203</sup>. Delboy copia la misma oración, pero modifica el inicio y el final “Ya estoy bien, pero cada día más bestia y más estúpido, hasta el extremo que todo lo que sabía me lo he olvidado. Estoy aburrido y triste, *pero trabajo como un burro*” (19).

Queda comprobado que las transcripciones de los biógrafos no siempre son fieles, los cambios que hicieron sirven para reforzar las imágenes del héroe “sufriente” en un momento de degradación personal. Los vacíos en el archivo epistolar, las lagunas temporales y los silencios no solo obedecen a un distanciamiento entre el pintor y sus destinatarios, sino también a la intervención de un tercero. Al lector de ahora le toca aceptar que no será posible conocer en su totalidad los elementos que fueron parte de la correspondencia. Y quizás, el artista habría deseado no exponer su vida privada, pues ni siquiera en el espacio “seguro” de las cartas permite que el chisme sea objeto de conversación. Dos ejemplares perdidos y reproducidos en biografías ilustran esta situación. El primero estuvo dirigido a Luisa Gastañeta<sup>204</sup>:

Yo no tengo opiniones sobre ningún pintor ni me importa ninguno. Sal de tu embudo y vente a Europa a trabajar seriamente o deja la Pintura, que hacerla por diversión es absurdo (ctd en Jochamowitz 28-29).

La abstención de realizar comentarios sobre algún artista de la escena limeña, demuestra prudencia por parte de Baca-Flor, quien evita discurrir en el cotilleo y la crítica. Sin embargo, sí llega a emitir su opinión sobre dicho circuito cultural, representado como un espacio cerrado que, a diferencia de la Academia en Europa, no puede tomar en serio. Ya hacia 1899, existía una marcada distancia entre el artista y la tierra que lo acogió hace casi diez años, tornándose cada vez más notoria. La distancia de Baca-Flor también favoreció la difusión de rumores, tal como muestra la siguiente carta perdida, escrita a Scipión Llona desde Roma en mayo de 1903:

Todavía espero la carta en [que] me harás conocer la «opinión que de mí tienen en Lima»

<sup>203</sup>Carta a Scipión Llona. Roma, 2 de febrero de 1892. La cursiva es mía.

<sup>204</sup>Carta a Luisa Gastañeta, inexistente en la Colección Especial. Roma, julio de 1899, reproducida fotográficamente.

¿Tal vez será poco agradable que aún no me la mandas? La verdad es que no [es] esta opinión la que me interesa, sino saber de ti y de tu familia. (ctd en Delboy 26)

Desde comienzos del siglo XX, circulaban rumores que provocaron quiebres en la relación epistolar con Scipión y que seguramente fueron recogidos posteriormente en las biografías peruanas.

La fragmentariedad de la correspondencia, los silencios epistolares y una posible autoría intervenida, son aspectos que complejizan mucho más el campo de espejos y las (auto)rrepresentaciones de Baca-Flor. Una vez más, vemos lo intrincada que resulta la construcción de su memoria si aceptamos que hubo información eliminada deliberadamente, pensando en silenciar discursos no aptos para su circulación en la esfera pública. En conclusión, con el archivo actual de la correspondencia solo es posible atenerse a los rezagos de la memoria individual que atañen a los grandes referentes artísticos de Baca-Flor, a los vínculos con las amistades peruanas, con los representantes del gobierno y con un circuito cultural. Definitivamente, no es posible penetrar en otros aspectos de la intimidad del pintor, situación que inquietó tanto a los primeros biógrafos. Una vez que los silencios fueron explicitados, el uso más provechoso de la correspondencia consiste en reconstruir la formación de una incipiente arte poética de Baca-Flor.

#### 4. Conclusiones

Revalorizar el estudio del género epistolar y el género biográfico en la tradición literaria, permitirá reconstruir el circuito artístico de una época e incluso deconstruir los discursos oficiales. En el caso específico de Baca-Flor y la construcción de su identidad en una tradición cultural peruana, encuentro que los discursos en torno a él han evolucionado según los nuevos paradigmas para representar a un sujeto modélico. Los primeros artículos dedicados al pintor en la prensa peruana decimonónica, demuestran la necesidad de reformular a los héroes cívicos en el imaginario nacional, tras la derrota en la Guerra del Pacífico. Por lo tanto, Baca-Flor fue representado como un artista-héroe del capital cultural, que reivindicaba el orgullo nacional y encarnaba una nueva promesa de la pintura. Él viajaría a Europa con la protección del gobierno para dejar en alto el nombre del Perú.

En la correspondencia personal del pintor dirigida a Scipión Llona y Luis Gastañeta, se pone en evidencia la contraparte de los discursos oficiales. Especialmente durante los años de estudio en Roma (1890-1893), el artista se autorrepresenta tan entusiasmado por el comienzo de su carrera, como angustiado por la soledad y las penurias económicas a causa del incumplimiento puntual del pensionado. La incertidumbre, los “inútiles reclamos” ante las negativas del Estado y los silencios epistolares provocados por el distanciamiento entre corresponsales, determinaron que los autorretratos literarios muestren con énfasis la tristeza y la emocionalidad del artista.

Para Baca-Flor, la fetichización de su propio dolor es una estrategia discursiva que le permitirá justificar las demandas de atención y empatía a sus destinatarios, aunque paulatinamente, los reclamos llegan a deteriorar los vínculos. Asimismo, la fetichización del dolor es una estrategia para apelar a las relaciones de mecenazgo: es un llamado –más que un reclamo– a los representantes del Estado peruano, en tanto prometió proteger al artista y recompensarlo en nombre de la nación. Dicha situación muestra el resquebrajamiento de los ideales románticos, tanto en la identidad del pintor como en las políticas culturales del Perú hacia finales del siglo XIX. La brecha entre el discurso romántico y el mal cumplimiento de las políticas de patrocinio a los artistas, demuestra que las prioridades del gobierno apuntaron más hacia la modernización del país según indicadores económicos, urbanísticos y el desarrollo científico propuesto por el positivismo.

La mayoría de las cartas conservadas en el archivo, conciernen a los trámites del pensionado, temas de relaciones públicas con el Perú, el amor por el arte y los “estados emocionales” que atravesó Baca-Flor, entre la esperanza y la incertidumbre. Si consideramos que hay misivas perdidas (o desaparecidas) y tachaduras de fragmentos importantes, podemos concluir que los rezagos de la memoria individual en la correspondencia han sido conservados de forma intencional, puesto que tratan temas de interés público que fueron silenciados por motivos políticos, pero que son claves para la construcción de la identidad del pintor en el imaginario nacional. No necesariamente son discursos que permiten conocer la vida íntima de un sujeto histórico, ya que ni siquiera presentan información sobre el día a día de Baca-Flor más allá del ejercicio de la pintura. En todo caso, se ha resguardado una cicatriz que no fue atendida en su momento, sino silenciada. Ahora que el tiempo ha pasado y las condiciones sociopolíticas han cambiado, es posible rescatarla del olvido.

Cuando Baca-Flor murió en 1941, los biógrafos peruanos Jochamowitz y Delboy decidieron escribir su memoria con el peso de la “verdad histórica” para llenar un vacío en la tradición biográfica peruana y disipar la atmósfera de rumores en torno a su figura. Ambos comenzaron por construir el relato de vida a partir de las primeras representaciones desarrolladas en la prensa sobre el héroe nacional y el genio romántico en su juventud. El hecho de que los biógrafos rescaten tales valores fundacionales, es un acto de memoria y la continuación de una tradición discursiva que permite justificar la partida de Baca-Flor hacia Europa. Sin embargo, hacia mediados del siglo XX, el contexto histórico era completamente distinto: los mandatos colectivos, las tensiones entre la esfera privada y la esfera pública, los modelos literarios y los paradigmas de modernidad cambiaron. La transición desde los discursos románticos hacia la búsqueda de un proyecto modernizador basado en los principios del positivismo peruano, fue adoptado por intelectuales de la época sin desprenderse por completo de la tradición anterior, incluyendo Jochamowitz y Delboy.

Las imágenes románticas perdieron vigencia debido a las especulaciones en torno a Baca-Flor y los cambios culturales de la época, así que los biógrafos consideraron necesario complementar la sensibilidad del héroe con un acérrimo racionalismo y científicismo. Ante las lagunas de información y el supuesto “hermetismo” del artista, los primeros biógrafos especularon sobre distintas etapas de su vida, especialmente a raíz del cese de la

correspondencia personal con Llona y Gastañeta. Grosso modo, optaron por representar a un sujeto histórico a partir de modelos literarios, la interpretación personal y los mandatos colectivos sobre un sujeto modélico para la nación: masculino, letrado y burgués.

Si bien la colectividad a la que apelan los primeros biógrafos es la “nación peruana”, según el estilo del lenguaje y los referentes culturales mencionados, el texto se encuentra dirigido a una élite criolla e ilustrada, que tiene acceso a la “alta cultura”. Los símiles de Baca-Flor con artistas como Dante Alighieri, Virgilio, Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel implican conocer el bagaje cultural de la tradición europea, ajeno a la masa de lectores peruanos que “debería” ser instruida en ese sentido. La comparación con grandes artistas canónicos de la época del Renacimiento es también una estrategia para fundamentar una tradición de artistas plásticos peruanos ante el incipiente desarrollo de la pintura académica a nivel nacional, salvo por representantes como Ignacio Merino, también mencionado en las biografías. El rasgo distintivo de los artistas peruanos sería el desarrollo de tópicos incaicos y de la conquista, como representaciones de una nación fundada a partir del mestizaje cultural y que se encuentra a la altura de la soñada modernidad durante el siglo XX. Por ello, se insiste en la obsesión de Baca-Flor por los tópicos nacionales.

En conclusión, las primeras biografías pretenden demostrar que un artista peruano logró destacar a nivel internacional, en las grandes capitales del arte occidental como Nueva York y París. La validación del artista-héroe nacional y su posicionamiento tanto en la Historia como en la memoria colectiva, es posible porque Baca-Flor fue consagrado en las ciudades más modernas y civilizadas. Entonces, la historia personal del pintor es propuesta como un relato aleccionador para la masa, en tanto personifica la moraleja del ascenso social: el héroe “partió de la nada”, pero gracias a su esfuerzo, alcanzó el máximo prestigio.

Por otra parte, el acceso de los biógrafos a la correspondencia personal fue la pieza clave para la elaboración de sus textos con el argumento de “revelar la verdad” del artista, desde la más cruda realidad de la esfera privada. Se iba tejiendo la leyenda de un héroe y, sin desacralizar su aura, se penetraba en la esfera más “íntima” de su ser. Gracias a las cartas, era posible conocer cómo pensó, sintió y vivió Baca-Flor en sus primeros años en Roma. La exacerbación de su sensibilidad romántica fue la estrategia perfecta para fundamentar la atribución de un carácter excéntrico, con base en la representación estereotípica del genio

romántico. Las cartas fueron la puerta hacia la subjetividad del artista en un período de su vida, pero esta misma situación legitimó la interpretación de su conducta “misteriosa” años más tarde en las biografías. En realidad, el “hermetismo” atendía al quiebre en las relaciones del pintor con los representantes del gobierno peruano y sus amistades. No se puede afirmar que los biógrafos decidieron olvidar “el dolor” de Baca-Flor, porque incluso llegan a fetichizarlo para obtener un efecto literario: el héroe es un mártir en la memoria nacional y su sufrimiento solo engrandece sus triunfos. Por consiguiente, los verdaderos motivos detrás del silencio o el “olvido” del conflicto, atienden a conflictos de intereses políticos y normas de corrección social. Prácticamente, resultaría inconcebible mancillar la imagen del héroe con su propia voz de queja y la explícita enunciación de las especulaciones en torno a su riqueza, su soltería o su desaparición de la escena cultural peruana.

En cierto modo, resulta curioso que la caracterización de Baca-Flor en los retratos literarios no consista en homogenizar su identidad con el ideal de héroe, tal vez porque hay sucesos en su vida o rasgos en su personalidad que no pueden ser ocultados o reformulados. Por el contrario, en las biografías se opta por no borrar las “características originales” o “singulares” de Baca-Flor, sino por exacerbar estos atributos para justificar por qué el héroe nunca retornó al Perú. Siguiendo a Molloy, el hecho de que los biógrafos centren su atención en los rasgos más particulares del pintor, también es una forma de enunciar una masculinidad disidente e innombrada. Dentro de todo, gran parte de la “excentricidad” del pintor fue justificada a partir de modelos literarios. Los únicos hechos inadmisibles en la conformación de su memoria oficial fueron, por un lado, los conflictos por los pensionados y, por otro, la posible homosexualidad del pintor, sugerida a través de feminizaciones al estilo decimonónico, como tener “las manos finas y el pie pequeño” (Delboy 52). O desmentida bajo el argumento de que sufría “una atrofia sexual” y un “desarrollo sexual inferior a lo normal” (Jochamowitz 76). Ambos aspectos, sin duda alguna, significan un gran silencio en su memoria.

Ante tal escenario, Canyameres irrumpió con la última biografía (1980) para desmentir las especulaciones sobre la vida del pintor. Su gran aporte es la reconstrucción de las relaciones de Baca-Flor fuera del Perú, aunque intensifica las versiones contradictorias ya que se opone en muchos sentidos a las primeras biografías. Uno de los giros más inesperados en su texto respecto a las biografías anteriores, consiste en la parcial desvinculación de la identidad del



pintor con una historia nacional, sin dejar de caracterizarlo como “el peruano que exalta la memoria de los incas” (Canyameres 20). Por un lado, atribuye a Baca-Flor un origen familiar ligado al poder político del expresidente boliviano Manuel Belzú y relata las circunstancias “fortuitas” en las que el artista nació en Islay. Además, realiza una crítica al gobierno peruano por el incumplimiento de los pensionados y el rechazo de la participación del artista en proyectos artísticos nacionales como la decoración del Teatro Municipal o el concurso en honor a San Martín. Estos discursos aparecen en su biografía debido a tres factores: a) su posición enunciativa como escritor catalán facilitó su visión crítica respecto a los discursos oficiales del héroe nacional, b) la distancia temporal le permitió desenterrar la memoria subterránea del pintor, c) contó con la colaboración de las herederas Faivre y Arias.



## 5. Bibliografía

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. 2012: Routledge Taylor & Francis Group, New York.
- Aizpún, Teresa. «El genio romántico y la búsqueda de la unidad.» *La memoria romántica*. Ed. Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla., 1997. 19-28.
- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. Ed. G.C. Sansoni. Vol. 1. Biblioteca scolastica di classici italiani, 1946. 3 vols.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1995.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2010.
- Argullol, Rafael. *El Héroe Y El Único: El Espíritu Trágico Del Romanticismo*. Madrid: Taurus, 1999.
- Aulet, Jaume. «Ferran Canyameres. La trayectoria intelectual de un escritor catalán en el exilio francés.» *Exils et migrations ibériques au XXe siècle* 6 (1999): 227-247. <[https://www.persee.fr/doc/emixx\\_1245-2300\\_1999\\_num\\_2\\_6\\_1015](https://www.persee.fr/doc/emixx_1245-2300_1999_num_2_6_1015)>.
- «Baca Flor.» *El Comercio* 3 de septiembre de 1891: 23.
- Baca-Flor, Carlos. «Colección Especial Carlos Baca-Flor.» Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1890-1914.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- . «The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel).» *Speech Genres and Other Late Essays*. Ed. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Basadre, Jorge. *Historia De La República Del Perú (1822-1933)*. Ed. Rodríguez R. Palacios y Martínez H. López. Lima: El Comercio, 2005.
- Batticuore, Graciela. *La Mujer Romántica: Lectoras, Autoras Y Escritores En La Argentina, 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Ed. Antonio Pizza y Daniel Aragó. Trad. Alicia Saavedra. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos. Librería Yerba, 1995.
- Beaujour, Michel. *Poetics of the Literary Self-Portrait*. New York: New York University Press, 1991.
- Bénichou, Paul. *Romantismes Français*. Paris: Gallimard, 2004.

- Benton, Michael. *Towards a Poetics of Literary Biography*. New York: Palgrave Macmillan UK, 2015.
- Beugnot, Bernard. «De l'invention épistolaire: A la manière de soi.» *L'Épistolarité a Travers les Siècles: Geste de communication et/ou d'écriture*. Ed. Mireille y Charles Porter Bossis. Stuttgart: Centre Culturel International de Cerisy la Salle France, Franz Stiner Verlag Stuttgart, 1990. 27-37.
- . «Débats Autour Du Genre Épistolaire: Réalité Et Écriture.» *Revue D'Histoire Littéraire De La France* 74.2 (1974): 195–202. <[www.jstor.org/stable/40525249](http://www.jstor.org/stable/40525249)>.
- Bouvet, Nora. *La escritura epistolar*. Buenos Aires: Eudeba, 2006.
- Canyameres, Ferrán. *Carlos Baca-Flor*. Barcelona: Agut editor, 1980.
- Castelli, Amalia. «El maestro Carlos Baca-Flor.» *Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*. Ed. Oswaldo Holguín Callo, César Gutiérrez Muñoz y Margarita Guerra Martinière. 1 vols. Lima: PUCP. Fondo Editorial: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2002. 359-368.
- Chartier, Roger y Jean Hébrard. «Entre public et privé : la correspondance, une écriture ordinaire.» *La Correspondance: Les Usages De La Lettre Au Xixe Siècle*. Paris: Fayard, 1991. 451-458.
- Chotard, Loïc. «Table ronde: Écriture privée/écriture littéraire - Musset: Janvier-Mars 1835.» *L'épistolarité à travers les siècles*. Ed. Mireille Bossis y Charles Porter. Stuttgart: Ed. Centre Culturel International de Cerisy la Salle France. Franz Stiner Verlag Stuttgart, 1990. 82-86.
- Colombi, Beatriz. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- «Crónica. Retrato.» *El Comercio* 19 de septiembre de 1887: 1.
- Dager Alva, Joseph. *Historiografía Y Nación En El Perú Del Siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- Delboy, Emilio. *Carlos Baca-Flor: dos crónicas y una charla*. Lima: Sammartí y Cía, 1941.
- Denegri, Francesca. *El Abanico Y La Cigarrera: La Primera Generación De Mujeres Ilustradas En El Perú*. Cusco: Ceques Editores, 2018.
- Doll Castillo, Darcie. «La carta privada como práctica discursiva.» *Signos* 35.51-52 (2002): 33-57.
- Dosse, François. *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*. México D.F. : Universidad Iberoamericana, 2007.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press , 1989.

«El artista Baca Flor.» *El Comercio* 2 de julio de 1889: 2.

Engel, Manfred. *Variants of the Romantic «Bildungsroman»*. Ed. Gerald Gillespie, Manfred Engel y Bernard Dieterle. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2008.

Fairclough, Norman. *Discourse and social change*. Cambridge : Polity Press, 1993.

Foucault, Michel. «L'écriture de soi.» *Corps écrit* no. 5 (1983): 3-23.

—. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

Goethe, Wolfgang von y Johann. *Goethe's Theory of Colours*. Trad. Charles Lock Eastlake. London: John Murray, Albemarle Street, 1840. <<http://www.gutenberg.org/files/50572/50572-h/50572-h.htm>>.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Trad. Inés Sancho-Arroyo. Trad. De La mémoire collective – Paris: Presses Universitaires de France, 1968. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Herdman, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. London: The Macmillan Press LTD, 1990.

Hugo, Victor. *William Shakespeare*. Paris: Librairie internationale, 1864. agosto de 2019. <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13513711z>>.

Jochamowitz, Alberto. *Baca-Flor, hombre singular: su vida, su carácter, su arte*. Lima: Impr. Torres Aguirre, 1941.

—. *Pintores Y Pinturas: Crítica De Arte*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1949.

Kabatek, Johannes. «Tradiciones discursivas y cambio lingüístico.» *Lexis* XXIX.2 (2005): 151-177.

Kapsoli, Wilfredo. «La crisis de la sociedad peruana en el contexto de la Guerra.» Jorge Basadre, et.al. *Reflexiones en torno a la guerra de 1879*. 1979. 333-343.

Klaiber, Jeffrey. «La utopía andina y cristiana. Historia y teología en los cronistas mestizos e indígenas del Perú colonial.» *Cristianismo y Mundo Colonial: Tres Estudios Acerca de La Evangelización de Hispanoamérica*. Ed. Johannes, et al. Meier. Aschendorff, 1995.

Koval, Martín. *El Bildungsroman alemán*. Buenos Aires: Tesis doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2004. <[http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6153/uba\\_ffyl\\_t\\_2014\\_899198.pdf](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6153/uba_ffyl_t_2014_899198.pdf)>.

Krasniquie, Florie. «El texto epistolar: un punto de intersección entre los géneros discursivos y los géneros literarios.» *Tonos Digital* Iss. 26 (2014): 1-17. <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1009>>.

«La invención de la quena.» *El Comercio* 24 de agosto de 1887: 2.

Le Guillou, Louis. «Epistolarité et Histoire littéraire.» *L'Épistolarité a Travers les Siècles: Geste de communication et/ou d'écriture*. Ed. Mireille Bossis y Charles Porter. Stuttgart: Ed. Centre Culturel International de Cerisy la Salle France. Franz Stiner Verlag Stuttgart,, 1990. 99-105.

Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

—. «Memoria, diálogo y escritura.» *Historia y Fuente Oral* no. 1 (1989): 33-67. digital. <<http://www.jstor.org/stable/27753228>>.

Lyons, Martyn. *Reading Culture and Writing Practices in Nineteenth-Century France*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

Macías-González, Víctor Manuel. «Masculine Friendships, Sentiment, and Homoerotics in Nineteenth-Century Mexico: The Correspondence of José María Calderón y Tapia, 1820s-1850s.» *Journal of the History of Sexuality* 16.3 (2007): 416-435.

Madelénat, Daniel. *La Biographie*. Paris: Presses Univesitaires de France, 1984.

Mannarelli, María Emma. *Limpas Y Modernas: Género, Higiene Y Cultura En La Lima Del Novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1999.

Miseres, Vanesa. «Modernismo Puertas Adentro: Género, Escritura y Experiencia Urbana En Mi Vida Con Enrique Gómez Carrillo de Aurora Cáceres.» *MLN* 131.2 (2016): 398–418.

Molina Flores, Antonio. «Sujeto moderno y sensibilidad romántica.» *La memoria romántica*. Ed. Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 1997. 127-136.

Molloy, Sylvia. *Poses De Fin De Siglo: Desbordes Del Género En La Modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.

Muñoz, Fanni. *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.

Pachas Maceda, Sofía. «El impacto de la Guerra del Pacífico en la educación artística de Lima. La escuela de Dibujo Municipal y el Instituto de Bellas Artes.» *Illapa* 9 (2012).

Palma, Ricardo. *La Bohemia de mi Tiempo y Recuerdos de España*. Lima: Imprenta La Industria, 1899.

Paolini, Paolo. «Sull'Elaborazione del «Mefistofele» di Arrigo Boito.» *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 26.1 (1997): 111-122. <<https://www.jstor.org/stable/23933996>>.

Paz-Soldán, Juan P. *Diccionario Biográfico De Peruanos Contemporáneos*. Lima: Librería Gil, 1917.

- Peluffo, Ana. «Homo-sentimentalismo, fraternidad y lágrimas en José Martí.» *Revista hispánica de cultura y literatura* 21.1 (2005): 79-94.
- Narrativas desplazadas del yo en el perfil de Francisca Zubiaga de Gamarra de Clorinda Matto de Turner.» Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. 09 de 01 de 2020. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsq9g0>>.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Trans. Christian Gebauer, Renata Oliveira Rufino y Mariana Tello. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.
- Porter, Laurence. «The Devil as Double in Nineteenth-Century Literature: Goethe, Dostoevsky, and Flaubert.» *Comparative Literature Studies* 15.3 (1978): 316-335. <<https://www.jstor.org/stable/40245865>>.
- Poublain, Danièle. «Affaires et passions. Des lettres parisiennes au milieu du XIXe siècle.» *La Correspondance: Les Usages De La Lettre Au XIXe Siècle*. Ed. Roger Chartier y Alain Boureau. Paris: Fayard, 1991.
- Pulido Tirado, Genara. «La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica.» *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* no. 10 (2007): 434-447. digital. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc02973>>.
- Quintanilla Pérez-Wicht, Pablo. «La recepción del positivismo en Latinoamérica.» *Logos latinoamericano* año 1.nº 6 (2006): 65-76.
- Rogers, Robert. *Self and Other: Object Relations in Psychoanalysis and Literature*. New York: NYU Press, 1991.
- Sommer, Doris. «Un romance irresistible: las ficciones fundacionales en las novelas nacionales de América Latina.» Bhabha, Homi K. y María Gabriela Ubaldini. *Nación y Narración: Entre La Ilusión de Una Identidad y Las Diferencias Culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010. 99-134.
- «Un artista peruano.» *El Comercio* 22 de junio de 1887: 2.
- «Un artista peruano.» *El Comercio* 27 de septiembre de 1887: 2.
- Valéry, Paul. *Estudios literarios*. Trad. Juan Carlos Díaz de Atauri. Madrid: Éditions Gallimard, 1995. Impreso en España.
- Velázquez, Marcel. «La novela romántica en la crítica y la historia literaria peruana.» *Arrabal* 4 (2002): 61-72.
- . «Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879).» *Nueva época* 37 (2010): 75-101. 11 de noviembre de 2018. <<https://www.jstor.org/stable/41677031>>.

- Vigara Zafra, José. «Imágenes de la tradición clásica y cristiana. Una aproximación desde la iconografía.» Vigara Zafra, José, Borja Llopis Franco y Álvaro Molina Martín. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2018.
- Villegas, Fernando. «Carlos Baca-Flor: el primer pintor moderno y su vinculación con los artistas españoles.» *Illapa* 9 (2012): 57-73.
- «Vocación natural.» *El Comercio* 27 de junio de 1887: 2.
- Wellek, Rene y Austin Warren. *Theory of Literature* . New York: Harcourt, Brace and Company, 1956.
- Wetherell, Margaret y Jonathan Potter. «El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos.» *Psicologías, discursos y poder* . Ed. A. y Linaza, J.L. Gordo. Trad. Traducción de José Luis González Díaz. Madrid: Visor, 1996. <[https://www.academia.edu/2601270/El\\_análisis\\_del\\_discurso\\_y\\_la\\_identificación\\_de\\_los\\_repertorios\\_interpretativos](https://www.academia.edu/2601270/El_análisis_del_discurso_y_la_identificación_de_los_repertorios_interpretativos)>.
- Wuffarden, Luis Eduardo, Ricardo Kusunoki y Natalia Majluf. *Carlos Baca-Flor: El último académico*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2012.
- Zavala, Virginia. «El análisis crítico del discurso.» *Fundamentos y modelos del estudio pragmático y sociopragmático del español*. Ed. Susana de los Heros y Mercedes Niño Murcia (eds.). Washington DC: Georgetown University Press, 2012.
- Zawisza, Elizabeth. «Une Lecture littéraire des lettres de Diderot à Marie-Madeleine Jodin.» *Diderot Studies* 29 (2003): 161-197. <<<http://www.jstor.org/stable/40372865>>>.
- Zwierlein, Anne-Julia. «The Biology of Social Class: Habit Formation and Social Stratification in Nineteenth-Century British Bildungsromane and Scientific Discourse.» *Partial Answers* Vol. 10.Iss. 2 (2012): 335-360.